HELICON

REVUE INTERNATIONALE DES PROBLEMES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA COMMISSION INTERNAT. D'HISTOIRE LITTÉRAIRE MODERNE



EDITIONS ACADEMIQUES PANTHEON
AMSTERDAM

I, 3 TEXTE EN 1938
ALLEMAND, ANGLAIS, ESPAGNOL, FRANCAIS, ITALIEN

TABLE DES MATIÈRES

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE

DIE ENTWICKLUNG DES ORGANISCHEN WELTBILDES IN DER DEUTSCHEN DICHTUNG

In seiner Dichtung offenbart ein Volk die Ganzheit seines Wesens, sie, die Dichtung, ist daher oft der kürzeste Weg zu der uns zunächst verschlossenen Wesensart eines fremden Volkes. Zur Ganzheit seines Selbst gehört auch die Art, wie es die Welt betrachtet, welches Gesamtbild seiner Lebenswirklichkeit es in sich trägt, wie es seine Erlebnisse und Schicksale dem Rahmen eines solchen Bildes einordnet ; ob sich ihm das alles zu einem lebendig bewegten Gesamt und Ineinander unter der irrationalen Dominante des Lebens fügt, oder ob rationale Kategorien das Chaos von Atomen meistern. Die Zeit ist längst vorüber, die den Schrifttumsforscher, der mit weltanschaulichen Fragen an die Dichtung herantrat, auf die Zuständigkeit des Philosophen verwies. Wir wissen heute, daß Dichter und Denker demselben Ziele zustreben, dem der Lebensdeutung, wenn auch auf verschiedenen Wegen und mit anderen Mitteln. Ja, der Dichter spricht als Gestalter sehr oft früher das im Bilde aus, was der Denker dann auf abgezogene Begriffe bringt. Zum mindesten gilt das für deutsches Geistesleben, wo so oft Denker und Dichter durch Personalunion miteinander verbunden sind, für deutsche Dichtung, die immer dort, wo ihre Gipfel im Feuer einer neuen Morgenröte leuchten, auch weltanschaulichen, metaphysischen Gehalt besitzt, getreu dem Worte Goethes an die germanischen Dichter im *Maskenzug* von 1818 : „Von euch verlangt man eine Welt zur Welt“.

Parallel mit den Leistungen des deutschen Idealismus, eines Kant, Fichte, Schelling und Hegel, läuft die Dichtung der Klassik und Romantik, die genau das gestaltet, was jene Denker auf ihre Weise zur Darstellung bringen. Und wie durch die deutsche Philosophie, so geht durch die deutsche Dichtung ein Zug nach Einheitsschau, das Streben, jene Zweiheit, in welche die Lebenswirklichkeit immer wieder auseinanderzufallen droht, immer wieder in eins zusammenzuzwingen. Hegel versucht das, um an das bekannteste Beispiel zu erinnern, auf dialektischem Wege, indem er über Thesis und Antithesis zur Synthesis fortschreitet. An diesem logischen Mechanismus aber findet jener metaphysische Trieb auf die Dauer kein Genüge, da es dem Deutschen weniger um die Ordnung eines starren Seins als um die Lebensgesetz-

lichkeit einer ständig sich wandelnden und wachsenden, einer ewig schöpferischen Wirklichkeit zu tun ist. Goethe, Hegels Zeitgenosse, deutet trotz mancher Berührung in eine ganz andre, erst heute von uns begriffene, nun aber mit aller Energie verfolgte Richtung, wenn er verlangt, daß wir uns „durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen" würdig machen müßten; wenn er fordert, „Vergangenheit und Gegenwart in eins", „Vergangenes im Gegenwärtigen" zu schauen, und daß die Phänomene „vor dem Anschauen des Forschers auch eine Art Organisation bilden, ihr inneres Gesamtleben manifestieren müssen". Die Dinge herankommen sehen, also als etwas Wachsendes und Werdendes, nicht aber Gewordenes zu betrachten, sei, meint er, die beste Art, sie zu erforschen, wie er denn auch die Gottheit im Werdenden, nicht aber im Gewordenen sucht. Mit dem Worte von der „geprägten Form, die lebend sich entwickelt", trifft er eine Grundmaxime organischen Denkens, das, was wir heute etwa den „Primat des Erbbildes" nennen.[1]

Über Hegels Dialektik hinaus also geht die Sehnsucht nach einer wirklicheren, lebendigeren Einheit von Natur und Geist, Leib und Seele, Wissen und Glauben, Notwendigkeit und Freiheit, Schicksal und Selbstbestimmung, Wert und Wirklichkeit und, wie immer diese ewigen Spannungen alles Lebens heißen, nach Immanentisierung alles Transzendenten, nach Aufhebung aller Zweiheit in der lebendigen Existenz. Seit Nietzsche ringt der deutsche Geist, heute heißer denn je, um ein solches, in den Erscheinungen selbst verankertes Denken, um die organische Ganzheit eines Weltbildes, das den natürlichen Tatsachen und Ordnungen des Lebens Rechnung trägt. Seit Nietzsche ist die „radikale Rückwendung des Menschengeistes zu seinem Mutterschoß, in dem er ursprünglich wurzelte", zum Mutterschoß des Lebens, im Gange.[2]

Aber lang vor Nietzsche tauchen ahnungsweise und keimhaft die Umrisse eines solchen Weltbildes auf und lang, bevor es in der Philosophie zur förmlichen Ausbildung organischen Denkens kommt, sind in der deutschen Dichtung Spuren der Gestaltung aus solchen Voraussetzungen zu beobachten, bis es durch den Denker und Dichter E. G. Kolbenheyer in unseren Tagen zur vorläufig vollendetsten Durchbildung und Gestaltung dieser Denkform kommt. Nicht scharf genug kann dabei betont werden, daß es sich hierbei nicht um ein geistfeindliches Weltbild handelt, auch nicht um eines, in dem der Geist als Widersacher der Seele auftritt. Wohl aber verliert der Geist in diesem auf der natürlichen Ordnung gründenden Weltbild, weil er als Funktion des Lebens gesehen wird, jene selbstexistente und substantielle Wesenheit, die ihm das dualistische Weltbild notgedrungen zubilligen muß. So sind gestalthafte Einheit und Ganzheit die kennzeichnendsten, weil strukturbildenden Elemente dieser durchaus dynamischen, nicht statischen Weltanschauung, in der das Überindividuelle naturnotwendig den Vorrang hat vor dem Einzelnen, das gliedhaft, also dienend sich

[1] Vgl. Ferd. Weinhandl: *Organisches Denken* (Bücherkunde, 4. Jg. 1937, Heft 4).

[2] Paul Kranhals: *Revolution des Geistes*, Leipzig, 1935, S. 1.

dem Ganzen einfügt, in dieser Funktion den Sinn seines Daseins erfüllt und dabei doch nichts von seinem „Ineffabile" verliert, weil dieses Ganze umgekehrt ja doch nur im Einzelnen wirklich da ist und lebt — ein Bild der Welt, wie es ein für allemal der junge Goethe in den Versen umrissen hat, mit denen Faust das Zeichen des Makrokosmos deutet:

Wie alles sich zum Ganzen webt
Eins in dem andern würkt und lebt
Wie Himmelskräfte auf und niedersteigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit Seegenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen
Harmonisch all das All durchklingen.

Es ist so gut wie selbstverständlich, daß die mittelalterliche deutsche Dichtung solcher Haltung noch verständnislos gegenübersteht. Die altgermanische Dichtung freilich, die ursprünglichste, von außen noch unbeeinflußte Bekundung germanischen Wesens, wie sie im Heldenlied und in den Sagas überliefert ist, bezeugt ein Weltbild, das den Zwiespalt zwischen der oberen und der unteren Welt des Mittelalters, zwischen Wert und Wirklichkeit, Schicksal und Leben, den Gradualismus des theozentrischen Weltbildes, nicht kennt. Natürlich kann auf dieser frühen Stufe nicht von einer systematisch ausgebauten Weltanschauung die Rede sein. Aber als Gesinnung und Gesamthaltung ist sie da und zwar von so runder Geschlossenheit, daß die Entwicklung des organischen Weltbildes geradezu als germanisches Kontinuitätsproblem gesehen werden kann. Ist doch der geheimnisvolle Begriff des Lebens, der alle Sippenangehörigen erfüllt und trägt, „der numinose Grundwert" der germanischen Religion, „der numinose Hintergrund der individuellen Existenz".[1] Im Wessobrunner Gebet blitzt es auf für einen Augenblick, dieses organische Weltbewußtsein einer lebendigen Einheit von Erde und Himmel, Baum und Berg, Mond und Meer, im Gegenbild des Chaos, wo „nirgends nichts war an Enden und Wenden".[2]

Erst mit den Christentum kommt der platonische Dualismus, die Scheidung zwischen Idee und Wirklichkeit, im deutschen Geistesleben zur Erscheinung. Trotzdem kennt auch die mittelalterliche Dichtung Spuren organischer Schau und zwar, wie von vornherein anzunehmen ist, dort, wo die geprägte Form, das Erbbild, sich gegen den Einfluß von außen kommender Wirkungen durchsetzt, wo sie den stärksten Widerstand zu überwinden hat, wie es z. B. unter dem Drucke des von Westen kommenden Ideals ritterlicher Minne geschieht. Gewiß haben auch diejenigen Dichter, die sich diesem westlichen Zielbilde verschrieben wie Reimar von Hagenau oder Heinrich von Morungen dieses Bildungserbe von innen her, aus dem Kerne ihres Wesens durchformt. Ebenso deutlich aber lehrt ein Vergleich dieser Dichter mit Walther von der Vogelweide, welche ihrem ganzen Wesen nach andre Dichtung entsteht, wenn die angestammte Lebensform des Dichters sich gegen die fremde erhebt, nicht sich ihr anpaßt und einschmiegt,

[1] Vgl. Gust. Mensching: *Vergleichende Religionswissenschaft*, Leipzig, 1937.
[2] Vgl. W. Pinder: *Die Kunst der deutschen Kaiserzeit*, Leipzig, 1937, S. 79 f.

sondern sie ablehnt. Niemand wird die hohe formale Kultur des provençalischen Minnesangs und den hohen Gewinn, den der Deutsche daraus gezogen hat, in Abrede stellen. Aber die seelische Haltung Walthers wie gleichermaßen die Hartmanns und Wolframs ist anders, freier, was gestalterisch in der größeren Naturnähe der Darstellung zum Ausdruck kommt. Diese Dichter empfinden die platonische Spaltung von Denken und Empfinden in der ständisch gebundenen Minne, ihre auf Liebeserfüllung verzichtende Demut als Zwang, den sie abschütteln, um dem eingeborenen Trieb nach Einheit und Ganzheit des Erlebnisses Raum zu geben, Minne als „herzeliebe", als ein Geben und Empfangen, als ein seliges Ineinanderaufgehen zu feiern. Ganz deutlich ist der Gegensatz zweier Erlebnisformen und damit der weltanschaulichen Stellung in Wolframs *Parzival*, in der Welt Parzivals und der Gawans. Wird Gawans gesellschaftsgebundenes Handeln durch den ständischen Ehrbegriff bestimmt, so wurzelt Parzivals sippengebundenes Tun und Lassen in religiösen Tiefen der Seele. Und ist Gawans Leben eine Reihe von Abenteuern, die sich wie Kugeln reihen an der Schnur, so das Parzivals eine einzige Perle, die von innen her wächst nach dem Gesetze ihres Wesens.

Auch die deutsche Mystik des ausgehenden Mittelalters, die wir heute als den ersten, geistesgeschichtlich sichtbar werdenden Versuch begreifen, die von außen dem Deutschen nahegebrachten Ideen des Christentums aus der Tiefe eigenster metaphysischer Bedürfnisse sich anzuverwandeln, wurzelt letztlich in dem Triebe, Gott und Welt in eins, als ein Ganzes zu sehen, was nachmystische Erscheinungen wie Paracelsus oder Jakob Böhme, die mit der Mystik in unmittelbarer Verbindung stehen, erkennen lassen. Gewiß ist die Mystik ein internationales religiöses Problem und ebensowenig soll geleugnet werden, daß sie noch weithin mit scholastischem Gute durchsetzt ist. Ebensowenig aber wird man die naturgegebene Gegnerschaft von Mystik und Scholastik in Abrede zu stellen vermögen, und keinem Scholastiker wäre es eingefallen, Gott, wie Meister Eckehart es tut, mit der Natur des Rosses zu vergleichen, das frei auf grüner Heide seine Kräfte spielen läßt. Was die deutsche Mystik so inbrünstig sucht, die Einheit des Wesensgrundes der Gottheit mit dem Seelengrunde des Menschen, d. h. Gott auf die Erde, in unser hiesiges Leben herabzuziehen, ist genau dasselbe, was Schiller fordert in den Versen :

Nehmt die Gottheit auf in euren Willen,
Und sie steigt von ihrem Weltenthron.

Und wiederum ist es kein Zufall, wenn der Deutsche in diesem Prozesse der Selbstfindung immer wieder nach dem Denkschema des Neuplatonismus gegriffen hat. Neuplatonisches Gedankengut ist in der deutschen Mystik mit Händen zu fassen, wir finden es im geistigen Raume Goethes,[1] ja, bis hinauf zu Rilkes *Stundenbuch* überall und

[1] Vgl. die Arbeiten des Verf. : *Goethe und Plotin* (Leipzig, 1925), *Schillers philosophische Schriften und Plotin* (Leipzig, 1926), auch seine *Deutsche Kultur des Idealismus* (Potsdam, 1935).

immer wieder dort, wo der Deutsche sich auf den innersten Kern seines Wesens besinnt. Offenbar deshalb, weil jene neuplatonischen Vorstellungen von der Seele als Teil und Emanation der Gottheit, wesenseins und durch eine lückenlose Kette mit ihr verbunden, vom Eros getrieben, in ihren Ursprung, zu Gott, zurückzukehren, weil solche Vorstellungen begierig von einem kosmisch gearteten Lebensgefühl ergriffen werden, das in diesem Rhythmus von Emanatio und Regressus etwas von dem Kreislauf ewig in sich selbst zurückkehrenden Lebens erahnt. Diese ursprünglich rationalen und spiritualistischen Begriffe werden bei der Übernahme merkwürdig dynamisch-biologisch verstanden und verfärbt, was noch in jenen Faust-Versen und in denen des Erdgeists zu spüren ist.

So sind die Ansätze organischen Gestaltens im 16. und 17. Jahrhundert auf der Linie zu suchen, die von der deutschen Mystik über Paracelsus und Böhme zu jenen Bekenntnissen des jungen Goethe führt. Hier sei nur Jakob Böhme genannt, von dessen Gedanken kaum einer der großen, nach ihm lebenden Deutschen nicht berührt worden ist, der freilich als anonyme Kraft gewirkt hat. Er sucht Gott nicht außer der Welt, sondern in ihr und wagt den kühnen Gedanken, den Gegensatz zwischen gut und böse als das eigentlich lebenzeugende Moment in diesen innerweltlichen Gott zu verlegen. So gehört die Vorrede seiner *Morgenröte im Aufgang* zu den dichterisch vollgültigen Zeugnissen des Barock, wenn er da Welt und Leben mit einem Baum vergleicht, den Saft im Baume aber die klare Gottheit nennt. Der Mensch wird wieder in den Kosmos eingebettet und dessen getröstet: „Wenn Du die Tiefe und die Sterne und die Erde ansiehest, so siehest Du deinen Gott und in demselben lebest und bist du auch, und derselbe Gott regiert dich auch und aus demselben Gott hast du auch deinen Sinn und bist eine Kreatur aus ihm und in ihm, sonst wärest du nichts.“[1] Und wenn Böhme im *Mysterium magnum* von dem einigen Willen redet, der erst ein Widerspiel in ihm selber einführen muß, auf daß er sich offenbare, so steht hinter solchen Gedanken die Anschauung von der Ganzheit des Lebens, wie sie uns noch aus Goethe-Toblers Naturhymnus entgegentritt. Dichterisch fruchtbar ist dieses Weltbild im Kreise des Böhme-Verehrers Abraham von Franckenberg in Schlesien geworden, in den Zweizeilern des Daniel von Czepko und im *Cherubinischen Wandersmann* des Angelus Silesius wie etwa in den Versen:

Die Gottheit ist ein Baum, auß ihr kommt alles her:
Und laufft auch wieder hin, drumm ist sie auch ein Meer.[2]

Der Mann, der dann als Konvertit zelotischer Parteigänger der Gegenreformation geworden ist, wagt es, die Welt als ewige Schöpfung, als ewiges Leben zu begreifen:

Gott schafft die Welt annoch: kommt dir diß fremde für?
So wiß, es ist bey ihm kein Vor noch Nach wie hier.[3]

[1] *Werke,* Leipzig, 1830—47, VI, 470.
[2] II, 168.
[3] IV, 165.

Diese geistesgeschichtlichen Bewegungen sind nur ein ahnendes Vorspiel, für den geschulten Blick freilich ein untrügliches Symptom für Vorgänge, die sich in Tiefenschichten deutschen Lebens vorbereiten. Augenfällig wird das im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, im sogenannten Sturm und Drang, der als Durchbruch eigener Art und eigenen Wesens durch den Panzer des Rationalismus wie die deutsche Mystik und die Reformation nichts anderes ist als ein weiterer Schritt auf dem Wege arteigener Selbstentfaltung. Es ist von höchstem Reize zu sehen, wie in dem eigentlichen Apostel und Propheten der Bewegung, in Johann Georg Hamann, das neue Erlebnis, ein im Wesen biologischer Vorgang, noch sozusagen verdeckt und abgeblendet, vor allem religiös getönt ist, während Herder, dem er nicht umsonst zuruft: „Denken Sie weniger und leben Sie mehr!“, den entscheidenden Schritt aus der religiös-idealistischen Sphäre in die naturalistische tut. Daß aber durch Hamann der eigentliche Durchbruch zu ganzheitlichen Lebensformen geschah, hat ihm kein Geringerer bezeugt als Goethe, wen er im 12. Buch von *Dichtung und Wahrheit* Hamanns gesamtes Streben, sein dionysisches Ja zu allem Natürlichen, seinen Willen zur lebendigen Totalität, auf den Grundsatz zurückführt: „Alles was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch Tat oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.“ Hamann bereitet so die Wendung vom ichbezogenen, individualistischen Intellektualismus zur überindividuellen Bindung des einzelnen vor, während der junge Herder die theozentrischen Teile des Hamannschen Weltbildes säkularisiert. An seinen, an Herders Namen knüpft sich alles das, was in der Folge für den Auf- und Ausbau des organischen Weltbildes fruchtbar wird. Er ist der eigentliche Ahnherr biologisch-geistesgeschichtlichen Denkens, soweit dieser Begriff überhaupt im 18. Jahrhundert zurecht besteht. Herder erkennt, wenn er gegen die Nachahmungslehre der Aufklärung und den Unbedingtheitsanspruch ihrer Wertungen kämpft, das artgeprägte Wesen kultureller Erscheinungen. Ihm ordnet sich der ungeheuere, bis dahin chaotische Besitz der Menschheit an geistigen Werten zu einem Organismus volkhafter Kulturen, deren jede aus immanenter, eigener Gesetzlichkeit lebt. „Es gibt keine anerschaffenen Fertigkeiten“ — verkündet schon eine seiner frühen Arbeiten —: „Der Keim zur Pflanze trägt Pflanzen und nicht Tiere: alles bleibt in der Natur, was es ist... ich werde, was ich bin!“ — so spricht er schon in einem Briefe vom April 1769. Wie genial entscheidet Herder den schon so lang anhängigen Streit um den Vorrang des klassischen Dramas mit dem lapidaren Satze: „In Griechenland entstand das Drama, wie es im Norden nicht entstehen konnte. Im Norden ist es also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen.“ Geistige Erscheinungen sind, heißt das, für Herder nichts Unbedingtes mehr, das frei über den Wassern der Schöpfung schwebt, sondern an bestimmte naturgegebene Voraussetzungen, an arthafte Gegebenheiten gebunden. Nicht nur die Völker und Menschen sind verschieden, auch die geistigen Prägungen ihres Wesens.

Wie kühn und neu, wie wenig selbstverständlich das damals war, dafür sei nur ein, wie freilich scheint, entscheidendes Zeugnis bei-

gebracht. Herder hatte für den Jahrgang 1796 der Schillerschen „Horen“ den Aufsatz *Iduna* beigesteuert, in dem er für den Gebrauch der nordischen Mythologie eintrat, mit einem erstaunlichen Einfühlungsvermögen auf den Mythus der Edda einging und sein Wiedererstehen prophezeite. Der Brief Schillers vom 4. November 1795, in dem er auf Herders Gedanken eingeht, zeigt den Unterschied zwischen organischem und nicht organischem Denken: „Gibt man Ihnen die Voraussetzung zu, daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und kann, so haben Sie gewonnen; denn da ist alsdann nicht zu leugnen, daß die Verwandtschaft dieser Nordischen Gebilde mit unserm Germanischen Geiste für jene entscheiden muß. Aber gerade jene Voraussetzung leugne ich. Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist.“ Er wisse, fährt er fort, für den poetischen Genius kein anderes Heil, als sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzuziehen und seine eigne Welt zu formieren, so daß er „durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealistischen Zeitalters bleibt, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde“. In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, an der er eben arbeitet, hofft er, sich deutlicher zu machen. Dort nennt er das Interesse an den Gegenständen der Natur ein moralisches, d. h. durch eine Idee vermitteltes, „nicht unmittelbar durch Betrachtung erzeugt“. „Es sind nicht diese Gegenstände (eine Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw.)“, so lautet sein charakteristisches Bekenntnis, „es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben. Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst.“ Schiller beschreibt das organische Lebensgefühl, zu dem ihm der unmittelbare Zugang verschlossen ist.

Für Goethe dagegen ist die Natur „die Grundfeste der Kunst“, er läßt das Poetische durchaus auf dem Wirklichen beruhen, er will nicht die Wirklichkeit zur Poesie erhöhen, sondern die Poesie im Wirklichen entdecken. Den Blick für lebendige Wirklichkeit, für Organisches und Gewachsenes hat Herder Goethe vermittelt. In Goethes Dichtung, „Goldenen Äpfeln in silberner Schale,“ erhält, was bei Herder bloß Vision, Ahnung, geniale Skizze bleibt, zum ersten Male die neue Form, — „innere Form“ nennt sie Goethe —, in seinen naturwissenschaftlichen Schriften die tiefere Begründung. Längst ist der dynamische und ganzheitliche Charakter von Goethes Weltbild, wie er sich in seiner Dichtung seit den 70er Jahren zu offenbaren beginnt, erkannt und beschrieben, längst die dichterische Form seines Werkes als das vollkommene gestalterische Analogon seiner organischen Weltanschauung gesehen worden. Die Ideen der Einheit und Ganzheit, der Polarität und Steigerung, endlich der Metamorphose sind die erkenntnistheoretischen Mittel, mit denen er das intuitiv erfühlte und erschaute Geheimnis des Lebens begrifflich zu vermitteln sucht. Leben-

diges ist ihm Abwandlung und Verwandlung eines Ur- und Erbbildes, „geprägte Form, die lebend sich entwickelt", „bestimmt, sich selbst zu zeichnen, erst Nächstes, dann sich Fremdes anzueignen". Seine Dichtung aber ist die vollkommenste Gestaltung dieses weltanschaulichen Gehaltes, das formgewordene Leben selbst, angefangen von jenen Sesenheimer Liedern bis zu den geheimnisvoll durchleuchteten Offenbarungen des Greises, zu dem diesseitsgläubigen Bekenntnis: „Wie es auch sei das Leben, es ist gut."

Von Herder und Goethe führt der Zug der Entwicklung über Schelling zur Romantik, um außerhalb ihrer und über ihr eine neue dichterische Verklärung im Werke Hölderlins zu finden. Hölderlin setzt der einseitigen Verherrlichung und Herrschaft des Geistes im Idealismus sein Wort „Mutter Natur" entgegen, dem Individualismus der Weimarer Selbstvollendung den Willen „eins zu werden mit allem, was lebt, in seliger Schönheit wiederzukehren ins All der Natur". Aus der Fülle seines mit dem Lebensgrunde selbst verbundenen Herzens erschließt sich ihm diese dionysische Einheit und Allheit, „die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert, und das kochende Meer der Woge des Kornfelds gleicht", wie es herrlich bildhaft heißt. Und wie Herder und Goethe weiß Hölderlin, um den Wert des Wachsenden, geprägter Form, des „Reinentsprungenen":

. . . Denn
Wie du anfingst, wirst du bleiben,
So viel auch wirket die Not
Und die Zucht, das meiste nämlich
Vermag die Geburt
Und der Lichtstrahl, der
Dem Neugeborenen begegnet.

Unmittelbar danach bricht in einer zweiten, dem Sturm und Drang vergleichbaren Welle der Strom organischen Denkens in der Heidelberger Romantik durch, in den mythisch raunenden Offenbarungen des jungen Görres, der hingebungsvollen Sachtreue der Brüder Grimm, der volkhaften Wachheit Arndts und Jahns, der naturhaften Lyrik Eichendorffs und Mörikes. Im 19. Jahrhundert kommt, was sich im 18. im Gegensatz Kant-Herder angedeutet und vorbereitet hat, zum Austrag. Überall, wo der Idealismus seine schöpferische Kraft einzubüßen beginnt, ist es das Erbe Herders, geschichtliches, organisches Denken, das sich dagegen geltend macht. Der Idealismus hat zwar Begriff und Wesen des Organismus erfaßt, aber er denkt, wenigstens als Vernunfts-Idealismus, selbst noch nicht organisch-biologisch. Nun wirkt der Organismusgedanke wie ein Sprengkörper im Bau des deutschen Idealismus, um ihn so von innen her zu zerstören und das organische Weltbild von idealistischen Schlacken zu befreien.

Für diesen Vorgang ist die Erscheinung Kleists, auf niedrigerer Ebene die Immermanns bezeichnend. Kleist flüchtet nach der niederschmetternden Erfahrung seines Kant-Erlebnisses in die Unmittelbarkeit des Gefühls, Immermann befreit sich von der Last idealistischen Bildungserbes, um, wie ähnlich die Droste auf lyrischem Felde,

in der Oberhofgeschichte seines *Münchhausen* zur Gestaltung organischer Lebensformen vorzustoßen. Es ist der Augenblick, in dem die urtümlichen Kräfte stammhaften Bauerntums des dichterischen Wortes mächtig werden. In der Schweiz das überragende epische Genie Jeremias Gotthelfs, des Schülers Pestalozzis und der Herderschen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, der in kämpferischer Abwehrstellung gegen den „Zeitgeist" die urewigen Quellen bäuerlichen Lebens in sein Werk hinüberleitet. Gotthelf braucht nicht wie Keller, Hebbel oder Raabe den Umweg über die Bildung, um seine eigene, neue Welt hinzustellen, sondern unmittelbar — das ist das Wort — gestaltet er sie, wie nur noch Kleist es getan. Auch für ihn gilt jenes Wort Kleists im *Brief eines Dichters an einen anderen*, ein Wort, welches das Geheimnis organischen, d. h. unmittelbaren Gestaltens in sich faßt: „Wenn ich beim Dichten in meinen Busen fassen, meine Gedanken ergreifen und mit Händen, ohne weitere Zutat, in den deinigen legen könnte, so wäre, die Wahrheit zu gestehen, die ganze innere Forderung meiner Seele erfüllt." Gotthelfs dichterische Welt fordert von ihm tätiges Eingreifen, lebendiges Mit-dabei-sein, nicht betrachtsames Außen- und -darüber-stehen. „Ein Verknüpftsein alles Erschaffenen" spiegelt nach Walther Muschgs schönem Gotthelf-Buche seine Dichtung, „einen Zusammenhang der Kreatur, deren einzelne Geschöpfe noch nicht sinnlos, allein und ohne Göttlichkeit vorhanden sind. Sie folgen Gesetzen und wirken selber Gesetzlichkeit. Sie sind eingefügt in eine Ordnung, größer als sie selbst. Sie sind aufeinander wesenhaft abgestimmt, brauchen Kraft und geben selbst Kraft ab: ein kosmisches System von Körpern und Mächten, in dem es keine leere Stelle gibt", also genau das, was wir organisches Weltbild nennen.

Es ist kein Zufall, daß die stärksten und gelungensten Werke organischen Gestaltens von Dichtern herrühren, die selbst noch stark stammhaft gebunden sind. So steht neben dem Alemannen Gotthelf der Deutschösterreicher Adalbert Stifter, der von sich selbst sagt, daß sein Leben „einfach wie ein Halm" gewachsen sei. Er spürt, man braucht nur an die bekannte „Vorrede" der *Bunten Steine* zu erinnern, den ruhigen und sicheren Atem wachsenden und treibenden Lebens, vor dem das Große klein, das Kleine groß erscheint, er lebt und atmet im Rhythmus der Natur. Die ethische Tendenz des Idealismus, die er als Bildungserlebnis übernimmt, trifft auf eine verwandte Strebung in Stifters bäuerlichem Wesen, auf jenes „greiflich Tüchtighafte", das gesundes Bauerntum, wo immer es begegnet, kennzeichnet. In der Gestalt der Großmutter im *Heidedorf* ist das, was ihn zum Dichter machte, sinnbildhaft da: Natur, Heimat, die Heiligkeit der Erde, der Takt verwandten Bluts, aus dessen Erinnern Gestalten der Vergangenheit aufsteigen, um lebendig gegenwärtig da zu sein, — „lächelnde, schöne Ruhe" des alleinen Lebens, von dem Stifters gesamte Dichtung kündet. Ehe, Familie, Sippe und Volk sind die Mittelpunkte seiner beiden großen Romane, *Nachsommer* und *Witiko*. Man merkt den Fortschritt in der Entwicklung organischen Denkens, wenn man den *Nachsommer* mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* vergleicht. Hier löst sich Wilhelm aus den Bindungen der bürgerlichen Welt, der Familie, dort

wächst Heinrich Drendorf in die Familie hinein, um das, was sie an Bindungen, Hilfen und Möglichkeiten bedeutet und bietet, als bewußten Wert zu erleben. Die Persönlichkeit ist nicht mehr letzter, sondern Funktionswert im Leben des Ganzen. Die *Lehrjahre* sind, soweit auch Goethe im einzelnen in die Welt des Organischen vortastet, als Ganzes von einem humanistischen Ethos aus gestaltet, — erst in den *Wanderjahren* erfolgt die grundsätzliche Wendung zur überindividuellen Welt —, der *Nachsommer* vom biologischen Blickpunkt aus. Im *Witiko* aber treibt Herdersches Erbe seine schönste Blüte. Nun sind die einzelnen dienendes Glied des Ganzen geworden, „sie werden von dem großen Strome getragen und helfen den Strom bilden". Die Menschen Gotthelfs und Stifters haben Zeit. „Unwiderstehlich rücken die Tage vor", heißt es im *Uli*, ein Satz, der ebensogut in Stifters Werk stehen könnte, „einer nach dem andern, unerwartet kommt der rechte, der die Entscheidung bringt, Leben oder Tod, Weh oder Freude hält in seiner Hand". Es ist ein episches Lebensgefühl und so ist die naturgegebene Gestaltungsform organischen Lebensglaubens das Epos, der Roman. Die Gegenstände dieses Gestaltungswillens aber sind immer wieder Familie, Sippe und Volk, was sich leicht auch an der Dichtung der anderen großen Epiker, Kellers, Storms, Raabes, nachweisen ließe. Das ist vielleicht auch der tiefere Grund dafür, daß Otto Ludwig, eine ausgesprochen epische Natur, das Drama mit so geringem praktischen Erfolg umworben hat, daß andererseits Hebbel, der theoretisch das Drama auch schon auf organisch-biologische Anschauungen gründet, als ausgesprochener Dramatiker praktisch doch den Bezirk idealistischer Gestaltung nicht überschritten hat. Soll doch das Drama nach seiner Überzeugung den Lebensprozeß an sich darstellen, die allem Leben notwendig eingeborene Spannung zwischen Individuellem und Überindividuellem, man könnte sagen die Tragik der Individuation überhaupt. Der Idealismus, Hegel voran, hatte dieses Problem dialektisch gesehen. Hebbel steht auf der Grenze zwischen dialektischer und organischer Denkform. Neben rein dialektischen Fassungen begegnen schon organische Gedankengänge, namentlich wenn Hebbel vom geschichtlichen Drama redet, das sich immer dort abspielt, wo das Verhältnis von „Idee" und „Welt- und Menschenzustand", von Weltanschauung und Leben, problematisch wird. Ja, Hebbel gelangt auf diesem Wege schon zu ganz modernen Anschauungen vom Dichter als dem Munde volkhaften Geschehens, da der Dichter nichts anderes geben könne als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozeß, „Denn wenn er, wie es in *Mein Wort über das Drama* heißt, wahrhaft lebt, wenn er sich nicht klein und eigensinnig in sein dürftiges Ich verkriecht, sondern durchströmt wird von den unsichtbaren Elementen, die zu allen Zeiten im Fluß sind und neue Formen und Gestalten vorbereiten, so darf er dem Zug seines Geistes getrost folgen und kann gewiß sein, daß er in seinen Bedürfnissen die Bedürfnisse der Welt, in seinen Phantasien die Bilder der Zukunft ausspricht". Auch das erkennt Hebbel bereits, daß die Ideen des Sittlichen sich dem fortschreitenden Leben anpassen, sich jeweils zu neuen Weltanschauungen organisieren, „denn, sagt er im Vorwort zu *Maria Magdalene*,

der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld gibt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen".

Die deutsche Dichtung ist deutschem Denken voraus, das erst mit dem Hammer philosophieren mußte, um die Bahn frei zu machen. Stefan George und Rainer Maria Rilke suchen, jeder auf seine Weise, einen Weg, der sie aus jener ästhetisierenden Vereinsamung, wie sie sich im *Algabal* und in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* erschütternd bekennt, zu einer lebendigeren Erfassung der Lebenswirklichkeit, der George vom *Stern des Bundes* an nahekommt, hinführt. Rilke, der an dem Abstand leidet, von dem „Reinen, Überwachten, das man atmet und unendlich weiß und nicht begehrt", der gegen das Schicksal seiner Generation ankämpft „Gegenüber sein und nichts als das und immer gegenüber", ringt sein Leben lang um „dieses einige Einssein ... mit dieser Einheit der seienden und währenden Welt, dieser Zusage ans Leben, dieses freudige, dieses gerührte, dieses bis ins Letzte fähige Hineingehören ins Hiesige..., ins Ganze, in ein viel mehr als Hiesiges".[1] Im *Stundenbuch* ist er bereits auf dem Wege zu dieser organischen Wirklichkeit, zu Gott, wie er sie dort nennt. Die Dinge vermitteln sie ihm und in der Ehrfurcht vor den Dingen berührt sich Rilke, dessen Vorfahren deutsche Bauern waren, mit Stifters Lebensgefühl und dessen „sanftem Gesetz", vor dem Großes und Kleines dieselben Rechte hat:

Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen
und in den großen gibst du groß dich hin.

Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,
daß sie so dienend durch die Dinge gehn:
in Wurzeln wachsend, schwindend in die Schäfte
und in den Wipfeln wie ein Auferstehn.

Inbrünstig ringt Paul Ernst — um nur die entscheidenden Punkte im Werden organischer Schau zu verfolgen — aus der Einsicht in den *Zusammenbruch des Idealismus*, um diese neue Schau, um die *Grundlagen der neuen Gesellschaft*. Sein Werk steht am Kreuzweg zweier Epochen, weil es der Sehnsucht nach einer neuen metaphysischen Ordnung, der Erkenntnis entwächst, daß der Idealismus diese Sehnsucht nicht mehr zu stillen vermag, und weil es sich doch nicht gänzlich vom Erbe des Idealismus zu befreien vermag, an vielen Stellen zwar Neues ertastet, um an ebensoviel anderen wieder, förmlich erschrocken, zurückzuweichen. Als Dichter des *Kaiserbuchs* erst hat Ernst das idealistische Weltbild überwunden in der Darstellung der größten, noch erfaßbaren und erlebbaren Ganzheit, des Volkes. „Fragt nicht: was soll ich tun? Wachst nur und tragt", so lautet nun sein dichterisches

[1] *Briefe aus Muzot*, S. 83 f.

Vermächtnis. In einem seiner späten Dramen, in *Manfred und Beatrice* stehen die Verse, die zum episch-organischen Lebensgefühl des *Kaiserbuchs* überleiten:

Langsamen Schrittes geht der Sensenmann,
In Schwaden fällt das Korn zu seiner Seite,
Stirbt ruhig, wenn es seine Zeit erreicht,
Und wird gesammelt in die großen Scheuern.
Dann mahlen Gottes Mühlen lange Monde,
Bis wieder neues Korn die Erde bringt.

Seine Vollendung hat der Ausbau des organischen Weltbildes durch den Denker und Dichter Erwin Guido Kolbenheyer gefunden. Auch hier ist es kein Zufall, daß uns der grenzlanddeutsche Raum — Kolbenheyer ist väterlicherseits deutschungarischer, mütterlicherseits sudetendeutscher Abkunft — die Bildwerdung organischen, biologischen Denkens geschenkt hat. Sie wird begreiflich als der Erfahrungs-Niederschlag von Generationen, die seit Jahrhunderten daran gewöhnt sind, der Kraft ihres Blutes, ihres Instinkts zu vertrauen, auch dort, wo es galt zu erkennen. Kolbenheyer erlebt wie so viele seiner Altersschicht die erschütternde Tatsache, daß die überkommenen Weltanschauungen ihre bindende und ordnende Kraft verloren haben, weil — und das ist das Entscheidende — das Leben aus diesen denkerischen Ordnungen gleichsam wie aus einem zu klein gewordenen Kleide herausgewachsen ist. Er entdeckt, daß nicht das Leben sich nach diesen Denkformen und Ordnungen regelt, sondern daß es umgekehrt diese Ordnungen erst schafft und daher auch immer wieder umschafft. Denn der Trieb nach metaphysischen Ordnungen ist dem Menschen unstillbar eingeboren, weil er durch sie erst innerlich ins Gleichgewicht kommt, und weil diese Ordnung ihm hilft, dieses notwendige Gleichgewicht zu erhalten, d. h. zu leben. Diese Erkenntnis von der dienenden Verrichtung des Geistes als einer Lebenshilfe, von der biologischen Funktion des Bewußtseins als einer Spitzenleistung des Lebens im Kampf um seinen Bestand, ist Kolbenheyers große Entdeckung, die bisher nur von wenigen in ihrer umwälzenden Bedeutung erkannt worden ist. Die Führung hat in diesem Vorgang das Gefühl, der gepflegte und geläuterte Trieb: „Dinge, die Leben sind, verlangen inneres Gesicht", was natürlich nicht ausschließt, daß Kolbenheyer dort, wo er sein Weltbild systematisch ausbaut, in der *Bauhütte*, in *Neuland*, in einer langen Reihe von Einzel-Abhandlungen, dies in schärfster denkerischer Zucht vollzieht. Es kann hier nur auf die Wurzel dieses Denkens gedeutet werden, es zu würdigen, in seiner revolutionären Bedeutung, vergleichbar jener kopernikanischen Drohung, wie sie Kant in seiner *Kritik der reinen Vernunft* vollzogen hat, erforderte eingehende Darlegungen. Hier interessiert die Gestaltung dieses Weltbildes in Kolbenheyers Dichtung, in seinen historischen Romanen, in denen sich der biologische Blick mit dem geschichtlichen verbindet, und die so förmlich eine neue dichterische Gattung begründen. Denn es ist nicht gleichgültig, welche Bilder der Dichter wählt, und die Wahl der Bilder steht ihm nicht frei, da der Rhythmus von Werden und Vergehen kein allgemeingültiger ist, sondern als lebendiges Phänomen

an die jeweilige Art dieses Lebens gebunden bleibt. Der deutsche Mensch erlebt diesen Rhythmus anders als der Angehörige eines anderen Volkes. So entsteht in Kolbenheyers Dichtung, vor allem in seinen historischen Romanen und hier wieder am schönsten in der gewaltigen Paracelsus-Trilogie das innerdeutsche Werden im Strahlenkegel einer aus den Tiefen dieses Lebens selbst schöpfenden Nachgestaltung. In diesem Weltbild, das alle Wirklichkeit restlos der natürlichen Ordnung des Lebens eingliedert, ist der Gegensatz zwischen Natur und Geist überwunden. Aber ein neuer, faustischer Widerstreit ersteht in der Seele des einzelnen als Kampf zwischen der Sehnsucht nach Selbstvollendung und dem unausweichlichen Gesetz, sie nur außerhalb dieses Ichs, im Über-Ich erlangen zu können. Kolbenheyer setzt anstelle der „Gewißheit" einer intellektualistischen Zeit den „Frieden einer auskömmlichen Ordnung". Nichts wäre falscher, als dahinter eine Prosperity-Philosophie zu sehen. Denn dieser Friede ist, wie es in „Neuland" heißt, keine Schwäche und kein Behagen, er ist „Rast mit festgebundenem Helm und mit der Waffe in der Hand". Mutig sieht der Dichter der Unendlichkeit des Lebens ins Auge, der Unendlichkeit, die das Leben nur durch das Opfer des Einzeldaseins gewinnt. Es ist das Bekenntnis zu jenem Goethischen „Stirb und werde", wie es in *Selige Sehnsucht* aufklingt, wie es gleichermaßen Rilkes und Hans Carossas Dichtung durchwaltet, ein Erlebnis des Kosmos, vor dem der Tod seine Schrecken verliert, denn „sosehr du dich vom Leben brauchen lässest, soviel du für das Leben erwucherst, soweit du über dein individuelles Ich in das Leben hinauswirkst, so machtlos wird der Tod vor dir sein". Es ist die Goethesche Überzeugung: „Was gelten will, muß wirken und muß dienen", — die Überzeugung, daß nur strebendes Bemühen uns zu erlösen, d. h. zu befriedigen vermöge, weil wir nur so unser Ich zum Selbst erweitern, ihm Dauer und Bestand im überindividuellen Leben geben und so unsere Funktion erfüllen. Dann mag der Kreislauf des Lebens neu beginnen, wie Goethe ihn sieht:

Wenn im Unendlichen dasselbe
Sich wiederholend ewig fließt,
Das tausendfältige Gewölbe
Sich kräftig ineinanderschließt,

Strömt Lebenslust aus allen Dingen,
Dem kleinsten wie dem größten Stern,
Und alles Drängen, alles Ringen
Ist ewige Ruh in Gott dem Herrn.

(Berlin.) *Franz Koch*

CREATIVE IMAGINATION

The conventionality of the human mind is apt to be afraid of differentiations. Why? Because differentiations are often painfully aggravating to those whose taste is atrophied, and hence are immune to sensitiveness. It is evident that a creative artist is an enemy of conventionality. He may adhere to a convention in subject-matter or technique, he may be even conventional in his social relationship according to the accepted standards of the game, but as an artist, as a poet, a painter, a sculptor, a composer, as an instrument of creative imagination, he must be a person of discrimination, therefore deviate from the conventional. Speaking of poets, as an example may I say that regardless of whether a poet is decadent, or naive, the fact remains that not the degree of his poetic ability determines his inevitable violation of conventionality, but his poetic ability in general, independently of its major or minor quality, is the determining factor. To be a poet, a creator, a maker of words and images, a recreator of things, an intuitive yet necessary performer of a magic revelation of the essence of life means a disregard for the supremacy of complacent platitudes or smooth hypocrisies which conventionalities as a rule happen to be.

Why do I emphasize this inevitable opposition to the conventional in the make-up of the poet whom I use as an illustration of creative imagination? Is there a need for doing this? After all, so many verses appear indicating that poetry is a genuine recreation of the spirit of those who dogmatically cling to the comfort of conventions. Verses appear, clever verbal stunts, the obvious squeezed into traditional meters, or since Walt Whitman's liberating influence, in free verse. Verses, I said, and not poetry. It is not accidental that for ages the Chinese considered only the poet a creator, and only he was permitted to sign his name to his work. Novelists and playwrights occupied a considerably lower position in the realm of creative imagination; quite often no position of spiritual rank at all. On the other hand, it is not without reason that in our occidental civilization in which imagination is often substituted by schemes, insensitiveness in regard to poetry should have grown to that extent where verses, printed nothings or bombastic articulations, are considered poetry and real poetry is only infrequently recognized. Nowadays the genuine poet seems to be almost a monk of creative imagination, living in his own invisible cloister, surrounded by thick walls of conventionality. Talking does not necessarily mean that one is saying anything ; or to speak about dreams

is not identical with the capacity to give form to the elusive experience of dreaming. Verses, verses, verses, yes. . . but poetry? We still have it, thank God, but as a rule it only reaches the attentive soul of real poets, and an extremely small number of appreciative readers.

In his poem entitled *Quod Tegit Omnia* Yvor Winters calls the poet an "adventurer in living fact". A splendid metaphor for the substance of creative imagination ! A suggestive and convincing picture of the elementary and elemental fact that creative imagination is discovery of existing things. If this were not so, what justification should there be to call the poet "an adventurer in living fact"? Adventurer paraphrased means violation of conventionality ; living fact is identical with existing things. Let us remember again : a poet is a maker, a creator, essentially, however, a shaping and moulding spirit, because the images and visions that he creates are really experiences and facts that he discovered with the support of creative imagination, and he has not invented them. By the very nature of the universe even the most inventive and ingenious poetic mind is incapable of adding something to the world that is not ; it can only discover things, thus making them appear as if they never would have existed before. Poetic genius is the X-ray equipment of the creative spirit with which it sees and feels the invisible, yet existing things. According to Kant nature gives its laws to mankind through geniuses. Not even a poet or an artist in general can discover things that are not and express things that were not, but he can and must evoke those that exist, although unknown to the world.

The world certainly would be a more dismal place without this contribution of the poet, the creative artist, to the bearableness of human life. What joy is there in the clarity of creative imagination that defies the dogmatic infallibility of the intellect ! To me the most important excuse for having been born into this world of strife and misunderstandings, bloodshed and pettiness, is the consoling and redeeming effect obtained through the realization of the magic of creative imagination. It makes of misery a mystery. Form, the realized soul of the artist, gives body to the soullessness of being.

Creative imagination in poetry may be lyrical, descriptive, satirical, subtly didactic, dramatically interesting and intense, romantically disarming, realistically convincing, philosophically profound. All this shows a variety so characteristic of creative imagination. In studying the history of mankind it is quite evident that not the barrenness of facts, not even the embellishment of them enables mankind to feel and not merely to know the essence of the past. It is poetry, art, literature, the realized tangible of the intangible, or to make the tangible so fascinating that it seems to be the sensation of the intangible, that helps us to appreciate the symbol of human destiny. When I read Homer's *Iliad* and *Odyssey* I get a clear and lucid picture of the naivity of the ancient Greeks ; in reading the poems of Catullus, no doubt I face the poetically expressed wit and sophisticatedly sensual spirit of the ancient Romans. By enjoying the sonnets of Petrarch, it is evident that in his love poems he reveals to me not only his individual attachment to Laura, the woman he loved, but the liberating spirit of the early

Renaissance of which he happened to be one of the pioneers. Shakespeare's universality, Donne's metaphysical self, Goethe's sense of harmony, and hundreds of other illustrations that could be given verify that statement that creative imagination embodied in poetry reveals such qualities of the human spirit which neither history, nor any other manifestation of organized facts or assumptions is able to give to humanity.

Of course, from every other expression of creative imagination could we obtain the same reason for justifying its existence. The paintings of Leonardo da Vinci, Rembrandt, Watteau, the statues of Phidias, Praxiteles, Rodin, the compositions of Beethoven, Mozart, Schubert, Debussy, the dances of Nijinsky and Kreutzberg, etc. indicate man's desire for the capacity of recognizing beauty in this world through artistically realized creative imagination. Beauty is the conscience of it, and enjoyment its reward.

Creative imagination indeed is a repudiation of a sterile, smug, uninteresting, self-assertive conventionality. It possesses the energy of sensitiveness, and the vision of order. It is non-conforming in matters related to an esthetically conceived beauty. It is simple and complex, minor and major in its achievements, but never dishonest. It can be flexible in its interest, but must adhere to a norm which indicates creative backbone. It is freer than man, the mere practical tool of life, but it is also more restricted because creative imagination sets before itself a task which, to put it into perfect form, requires a sense of proportion, discipline, the joy of intellectual and emotional clarity. In other words, it requires amazing self-control and control over the material that the artist, the poet, the writer wishes to mould and form with the purpose of showing beauty as an experience of human life.

(Cleveland, Ohio.) *Joseph Reményi*

LITTÉRATURE UNIVERSELLE

VERS UNE HISTOIRE SYNTHÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE MODERNE

La direction d'*Helicon* m'invite à présenter d'avance à ses lecteurs un ouvrage qui va paraître très prochainement,[1] et dont la conception et le plan intéressent directement le genre de questions que la Revue a choisi pour son domaine. Il s'agit en effet d'un problème de méthode dans la construction et l'exposé de l'histoire littéraire internationale, problème sur lequel j'ai déjà exprimé à plusieurs reprises ma manière de voir,[2] et auquel je reviens aujourd'hui brièvement à l'occasion de cet ouvrage nouveau.

Ce probléme est susceptible de plusieurs solutions, dont aucune bien entendu n'est parfaite, qui toutes éclairent inégalement les divers aspects de la réalité, mais qui sont plus ou moins satisfaisantes aux yeux de celui qui cherche à donner de cette complexe et mouvante réalité un tableau qui ne soit pas trop infidèle. La première méthode pour exposer dans son ensemble l'histoire de la littérature moderne est la plus simple, et qui exige le moins d'efforts d'invention ; c'est celle qu'ont adoptée la plupart des auteurs, des éditeurs ou des metteurs en œuvre de ces nombreuses Histoires générales des littératures dont la série commence dès la seconde moitié du XVIIIe siècle, et qui se sont multipliées dans certains pays depuis une trentaine d'années. Cette solution consiste à juxtaposer purement et simplement, dans des ouvrages ou collections le plus souvent fort amples, sous forme de chapitres ou de volumes distincts, les histoires particulières des diverses littératures. L'utilité de semblables recueils est évidente : il est commode de trouver ainsi rassemblées des notions suffisantes sur les littératures étrangères que l'on connaît le moins, de passer en revue cette galerie de tableaux, dont chacun est d'ailleurs complètement indépendant de ses voisins. Mais cette utilité reste tout à fait extérieure au problème que nous nous posons : cette méthode n'essaie pas plus de le résoudre que ne le ferait l'alignement, sur un même rayon de bibliothèque, de diverses histoires littéraires nationales.

Une autre solution a été parfois essayée, à la fin du XVIIIe siècle et au XIXe. Elle consiste à grouper les œuvres littéraires par grands

[1] Paul Van Tieghem : *Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance.* Paris, A. Colin, 1939, un vol. in-8⁰ carré.

[2] *La Synthèse en Histoire littéraire.* Revue de Synthèse Hist., t. XXXI, 1920. *La Littérature comparée,* Collection Armand Colin, 1931, livre III, chap. 3.

genres : épopée, tragédie, roman..., dont le lecteur est invité à suivre la destinée à travers les diverses littératures. Il y a là un effort intéressant vers la synthèse ; j'estime pour ma part, et j'espère avoir montré,[1] que dès qu'on envisage l'histoire littéraire d'un point de vue international, la notion de genre ou de forme d'art acquiert une importance primordiale. Mais choisir un tel plan pour exposer l'ensemble des littératures modernes conduirait probablement à isoler artificiellement chaque genre, et à ne plus trouver de place pour les formes intermédiaires, les tendances générales, les caractères des époques successives.

Une troisième méthode offre un tableau plus approché de la réalité historique, en partageant la matière à exposer en périodes plus ou moins longues, dont chacune est traitée d'un point de vue international. Si ces périodes sont suffisamment longues, elles peuvent offrir une réelle unité ; si, pour modeler de plus près le récit sur la flexueuse réalité, on les fait très courtes, d'une ou au maximum deux générations, comme on l'a tenté récemment d'une manière très ingénieuse, on risque de ne plus trouver, d'une nation littéraire à l'autre, de caractères communs suffisants pour justifier ce sectionnement plutôt qu'un autre. Mais l'essentiel est de ne pas tomber dans le grave défaut qui vicie une collection anglaise bien connue : à l'intérieur des volumes qui embrassent chacun une des périodes de la littérature européenne, les écrivains et les œuvres sont groupés par nations, chacune ayant droit à un chapitre, sauf pour les petites littératures, qui se trouvent reléguées en bloc dans le chapitre final.

En examinant longuement cette question, il y a une vingtaine d'années, et en comparant de près les résultats obtenus par ces différentes méthodes, j'ai pensé qu'il était possible de faire un pas de plus vers la synthèse. Ne pouvait-on se laisser guider à la fois par la notion d'époque, celle de genre, celle de nationalité littéraire, et celle de talent individuel, de manière à construire l'exposé le plus international et en même temps le moins abstrait possible ? Les grandes tendances collectives, les courants internationaux européens, ne devaient-ils pas être dessinés avec un soin particulier?

Une occasion se présenta vers 1922 de donner corps à ces idées. On me demanda, pour une collection de manuels historiques qui ne fut pas continuée au-delà des premiers volumes, une histoire abrégée de la littérature moderne, pour faire pendant à une histoire abrégée de l'art, etc... Je m'appliquai à enfermer dans l'espace prescrit de trois cent et quelques pages[2] le tableau le plus exact possible de la littérature moderne considérée comme un tout, exposée dans ses rapports avec la société, dans ses tendances intellectuelles et sentimentales, dans ses formes d'art, en marquant de mon mieux les grandes influences et les grands courants internationaux. Mais, dans l'espace exigu dont je disposais, je dus rester sur plus d'un point trop bref et insuffisant, surtout

[1] *La Question des genres littéraires.* Helicon, t. Ier, 1—2, 1938 ; Rapport introductif au IIIe Congrès d'Histoire littéraire, Lyon, 1939. Bulletin of the Internat. Committee of Historical Sciences, 1938.

[2] *Précis d'Histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance,* Paris, F. Alcan, 1925, in-12 (épuisé).

pour la fin du XIXe siècle et le début du XXe. Des morceaux importants de la littérature moderne restèrent, pour cette même raison, hors de cette vaste fresque : ainsi la littérature en langue latine des XVIe et XVIIe siècles, celle de quelques nations du Sud-est de l'Europe, celle de l'Amérique de langue espagnole et portugaise. Je n'eus d'ailleurs qu'à me louer de l'accueil bienveillant que l'ouvrage reçut de la critique compétente en France et à l'étranger. Quatre traductions, en suédois, anglais, serbe et espagnol, se succédèrent de 1927 à 1932 ; les trois dernières dépassaient de plus en plus le texte initial français, par suite des compléments que j'avais fournis aux traducteurs. L'édition française se trouva épuisée il y a plusieurs années. Je profitai de cette circonstance pour transformer ce *Précis* en un ouvrage plus étendu, plus complet, et plus nettement orienté dans la direction que j'estime la plus favorable à ce genre d'exposé.

Telle est l'origine du livre qui va paraître. Il est tout autre chose qu'une réédition «corrigée et augmentée», suivant la formule consacrée. Du *Précis* de 1925 il garde, bien entendu, le dessein et la méthode, en les accentuant encore davantage ; il reprend, surtout pour les époques antérieures au milieu du XIXe siècle, des pages qu'il n'y avait aucune raison de modifier ; il en utilise quantité d'autres en les complétant, en développant et en précisant la caractérisation des écrivains. Mais pour une bonne moitié de son étendue c'est un ouvrage absolument neuf. Le long et minutieux travail de préparation du *Répertoire chronologique des littératures modernes*,[1] commencé justement peu après la publication du *Précis* et terminé en 1937, avait mis le principal metteur en œuvre de cet ample ouvrage, par les rapports qu'il avait noués ou resserrés à cette occasion avec tant de collaborateurs étrangers, par les renseignements qu'il avait reçus de tous côtés, infiniment mieux au courant des littératures européennes et américaines, même les moins connues du grand public, que ne pouvait l'être l'auteur isolé du *Précis* de 1925.

Si le *Répertoire*, par lui-même et par les recherches sur lesquelles il repose, a permis de compléter la nouvelle *Histoire littéraire de l'Europe* et d'en asseoir plus solidement bien des parties, il a permis d'autre part d'abréger l'énumération des ouvrages et l'indication de leurs dates. En consultant le *Répertoire*, les lecteurs de l'*Histoire littéraire* curieux de profiter pleinement de ce livre trouveront à quels auteurs de second plan fait allusion l'indication sommaire de telle tendance, de tel groupe d'ouvrages, qui ne pouvait être développée avec plus de détail sans rompre l'équilibre au détriment des éléments vraiment importants du tableau. De plus, quantité de faits historiques ou sociaux, de manifestations et de groupements littéraires, d'ouvrages intéressants seulement pour l'histoire des idées, qui ne pouvaient trouver place que par allusion dans l'*Histoire littéraire*, figurent avec leur date dans le *Répertoire*, où le lecteur les trouvera aisément, de manière à saisir avec plus de précision les origines de telle ou telle tendance intellectuelle ou artistique.

[1] *Répertoire chronologique des Littératures modernes*, publié par la Commission internat. d'Histoire littéraire moderne sous la direction de P. Van Tieghem, Paris, E. Droz, 1935—37, in-8°.

Parmi les nombreuses transformations qui font du livre qui va paraître un ouvrage en grande partie nouveau, je ne puis citer que les principales. Une division en cinq livres, dont trois consacrés au XIXe siècle et au premier tiers du XXe, permet de mieux équilibrer les grandes périodes successives en en marquant les justes proportions. Le point de vue international, qui donne à un ouvrage comme celui-ci sa raison d'être, a été plus strictement maintenu, non seulement dans les tableaux d'ensemble des différentes époques, mais dans le détail, aussi souvent qu'il se trouvait justifié. Au tableau général des caractères de l'âge moderne ont été ajoutés des tableaux particuliers, suffisamment amples et détaillés, des caractères des trois époques entre lesquelles j'ai cru pouvoir le partager : romantique, réaliste, et contemporaine. Outre les innombrables additions de détail dont j'ai parlé tout à l'heure, surtout au XIXe siècle, et la refonte complète de nombreux morceaux dans tout le volume, une juste place a été pour la première fois accordée à la littérature en langue latine, à toutes celles de l'Europe, surtout du Sud-est, et de l'Amérique, qui étaient absentes du *Précis*. Enfin et surtout l'exposé a été prolongé, dans toute la mesure possible, jusqu'à l'heure même où j'écrivais, de manière à donner aux écrivains contemporains, à peine effleurés précédemment, une place très importante ; et cela pour les littératures à rayonnement très limité aussi bien que pour les plus connues.

On m'a demandé parfois, au cours de ces dernières années : Pourquoi ne pas nous donner une Histoire comparée des littératures modernes? On voulait dire par là un exposé qui, supposant connus et négligeant systématiquement les traits individuels des divers écrivains et les traits nationaux des diverses littératures, ne retracerait que les rapports qui les ont unis. On ne traiterait pas de Pétrarque, mais seulement du pétrarquisme ; de Rousseau, mais du rousseauisme ; de Byron, mais du byronisme ; etc.... Voltaire serait réduit à un petit nombre d'aspects : l'imitateur de Shakespeare et des déistes anglais, le prédicateur de la libre raison et de la tolérance... Cette idée est tentante pour un comparatiste ; mais elle se heurte à plusieurs difficultés. En premier lieu, elle conduirait à un déplacement des valeurs et à des erreurs de perspective par trop considérables. Les écrivains qui ont beaucoup imité ou qui ont exercé une large influence occuperaient une place privilégiée par rapport à ceux dont l'originalité est plus grande ou qui n'ont été que peu imités. Pour éviter cet inconvénient, il conviendrait de concevoir un tel ouvrage comme une série de chapitres consacrés chacun à une grande influence ou à un grand courant intellectuel ou artistique. C'est d'ailleurs à peu près cette conception qui inspire les deux premiers volumes de mon *Préromantisme*, auxquels j'espère ajouter très prochainement un troisième volume, consacré au *Roman sentimental* et au *Sentiment de la nature*. Une autre objection plus décisive est celle-ci. Une telle synthèse ne pourrait se fonder que sur des travaux très nombreux, embrassant à peu près tout le champ considéré. Or, sur bien des points nous sommes encore mal informés du jeu des influences, et je ne m'en suis aperçu que trop en écrivant cette *Histoire littéraire*, qui pourtant n'est pas exclusivement com-

parative. En tout cas, ce n'est pas un tel ouvrage que j'ai voulu donner. Celui qui va être publié est un livre d'*histoire littéraire*, non de *littérature comparée :* il ne suppose connus ni les noms, ni les titres, ni les dates, ni les caractères généraux des écrivains ; il expose ce qu'il faut savoir de leurs œuvres, indépendamment de toute influence reçue ou exercée ; il cherche à faire connaître l'ensemble de la littérature européenne et américaine, depuis quatre siècles au moins, au moyen d'un tableau continu, en attribuant aux diverses figures les proportions qu'on peut admettre comme exactes, en faisant ressortir les relations qui les unissent, mais sans réduire le tableau à l'exposé de ces relations.

Inutile d'ajouter que cette entreprise, qui était nouvelle et dangereuse il y a quatorze ans, est aussi nouvelle et encore plus dangereuse en se réalisant aujourd'hui sous une forme plus complète et plus détaillée ; je ne me fais aucune illusion là-dessus. Pour les époques récentes surtout, où dans le fourmillement des noms et des œuvres j'ai dû me borner extrêmement et choisir de mon mieux, mainte admission ou exclusion sera taxée d'arbitraire, mainte appréciation sera critiquée, surtout par les jeunes, qui pensent porter sur leurs contemporains des jugements plus perspicaces. Le meunier de La Fontaine nous rappelle qu'on ne peut contenter tout le monde et son père ; les historiens de la littérature récente doivent renoncer à contenter tout le monde et leurs fils...

(Paris.) *Paul Van Tieghem*

PÉRIODES ET COURANTS

POUR UNE INTERPRÉTATION ÉQUITABLE DU ROMANTISME EUROPÉEN

S'il est vrai, comme je persiste à le croire après un demi-siècle approchant d'étude et de pratique, que la littérature — vue dans le plan des activités humaines, et non des commodités d'école —, est avant tout un «moyen de défense»,[1] comment la persistance multiforme des réincarnations dites «romantiques» dans l'esprit européen, depuis trois siècles et plus, n'appellerait-elle pas des vues plus sérieuses que le courant des réprobations ou des éloges subjectifs? Pour donner à une telle enquête la base étendue qui convient, il ne m'a pas semblé inutile de scruter petits et grands, banalités et chefs-d'œuvre, l'acceptation indifférente des dictionnaires comme la hardiesse relative des néologies,[2] quelques types marquants et quelques courants notables ayant été, particulièrement en France, en Allemagne, en Angleterre, en Scandinavie, l'objet d'études plus approfondies de ma part. Or, si d'indéniables excès, des puérilités ridicules, une emphase écœurante s'attachent souvent au romantisme «triomphant», on trouvera plutôt ici, ce me semble, une explication sereine, juste contre-pied de la facile condamnation qui dénonce dans le Romantisme européen «militant», ce pelé, ce galeux d'où viendrait un malaise de l'esprit moderne en Occident : c'est peut-être le contraire qui serait la vérité.

*

«Moyen de défense» de quoi? et contre quoi?

Psychologues, théologiens, directeurs de conscience surtout et historiens du sentiment religieux sont d'accord avec bien des poètes et des romanciers pour admettre chez l'homme — très normale et heureusement capable d'animer son activité altruiste ou artistique et à favoriser ses mouvements de volonté — une aptitude à sortir de lui-même et, par l'imagination et par un élan plus ou moins émotif, à dépasser la simple adaptation à son lieu. Un état de civilisation qui serait parfaitement équilibré et «balancé», une société satisfaisante sans «reste», des dispositions individuelles dénuées d'aspirations ou d'inquié-

[1] *La Littérature «moyen de défense»* dans la «Revue de Littérature comparée», X (1930), 713.

[2] Cf. un premier «alignement» dans les *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature*, XV (1937), 13 ss. : *«Romantique», ses analogues et ses équivalents*, que seule une information incomplète a pu signaler comme relatif à la littérature française. On se propose éventuellement de publier en volume indépendant ces citations parallèles augmentées de façon fort appréciable.

tudes avaient-elles entièrement raison de ces frémissements qu'ignorent assurément Bouvard comme M. Homais, Pécuchet aussi bien que Sancho Pança, Chrysale comme Panurge? Il est possible, et la «platitude harmonique» dénoncée par certains peut en effet être atteinte dans telles on telles conditions collectives ou individuelles.

Mais, après les vastes espoirs de la Renaissance, le plus souvent dégénérés en excès dont souffrait indéniablement le commun des Occidentaux, il apparut que réglementation, centralisation, unification étaient les remèdes offerts implicitement, pour les commodités moyennes, par une évolution sociale favorisée le plus souvent par les pouvoirs politiques. Ce mouvement parut-il trop rapide? Faisait-il trop peu façon des vestiges ou des états d'âme, des variétés d'idéal ou des survivances légendaires qui ne se modifiaient pas du même pas? Le *laudator temporis acti* qui dort, lui aussi, au fond de tout homme — et de toute femme — ressentait-il un rythme précipité dans le changement, qui suscitait dès lors un mouvement contraire dans des régions moins dociles? Comme au rebours des courants de l'air et de l'eau, des *remous* en sens inverse marquaient-ils une résistance au «temps accéléré» — ou qui semblait tel — qui tendait à unifier si vite les modes, les dialectes, les us et coutumes, le vêtement et le bâtiment, le comport individuel et la possibilité des «pouvoirs intermédiaires», si prompts dans l'imagination populaire à s'identifier avec un geste héroïque? Il y a de tout cela dans la disposition occidentale au Romantisme, puisque précisément l'usage des mots de ce groupe, ou de leurs substituts, témoigne d'un persistant *dépôt*, irréductible à la simple acceptation du Réel, et dont les variétés d'acception elles-mêmes, les affinités multiples laissent loin derrière elles les simples notations, crues jadis exceptionnelles, «Romantisme des Classiques», «Oubliés et Dédaignés», «Préromantisme du XVIIIe siècle», etc., par quoi la conscience des historiens littéraires a dû si souvent se corriger elle-même.

*

La première personne, à notre connaissance, qui ait mérité le prédicat de «romantique» a vraiment droit à ce titre ; en raison d'un baptême aussi justifié, il faut que nous la considérions avec quelque attention, car c'est elle qui mènerait un défilé impressionnant où nous devrions peut-être détourner les yeux de tel bohème de mine inquiétante, mais saluer aussi mainte gloire de bonne qualité. C'est la duchesse de Newcastle, que traite de *Romantick Lady* le bavard Pepys qui la voit, le 11 avril 1667, rendre visite à la reine d'Angleterre ; elle-même n'hésitait pas, en 1655, à ajouter l'adjectif *Romancical* à d'autres éphitètes très rassurantes, *Philosophical* et *Historical*. Margaret Lucas, fille de sir Thomas Lucas, plutôt réservée et timide, «reconnaissante et chaste», dit-elle, n'a eu toute sa vie qu'un seul amour, «honnête et honorable» celui-là : l'ardente tendresse qui la jette en France, où elle passera quatre ans, pour rejoindre en exil le duc banni qu'elle épouse, et servir de dame de compagnie à Henriette de France. De retour en Angleterre,

[1] A. S. Turberville : *A History of Welbeck Abbey and its owners*. I, 1539-1755. London, 1938.

elle évite la cour dissolue de Charles II et s'organise à Welbeck[1] une existence qui ne peut évidemment convenir qu'à une personne comme elle, «plus portée à la contemplation qu'à la conversation, à la solitude qu'à la société, à la mélancolie qu'à la gaîté, chaste de nature et d'éducation et non d'envie». Elle ne sait pas jouer aux cartes et boit de l'eau. Elle fait maigre et correspond avec Thomas Hobbes ; Descartes l'attire et elle n'est pas très dévote, mais elle croit aux fées ; la littérature l'amuse à pratiquer, sans qu'on puisse la traiter de bas-bleu. Enterrée à Westminster, elle aura pu se donner le compliment d'avoir été pour son mari, «compagne de son infortune, consolatrice de son exil, participante de sa pauvreté» — jusqu'au moment où la Restauration rétablit dans sa fortune le duc son époux. Mais c'est là évidemment que, résidant surtout sur ses terres, apparaissant à Londres en un costume suranné avec des laquais en livrée de velours *vieux jeu*, la duchesse méritait la goguenarde appellation du secrétaire de l'Amirauté : et ici déjà ce n'est plus tout à fait le *romanesque* qui rend compte d'une disposition si opposée à la dominante d'une époque de rapide changement et de mode francisée, car Horace Walpole, qui parlera de cette «niaise noblesse», se rend compte d'une originalité *misonéiste* qui ne peut que déplaire à son propre dandysme.

De fait, cette singulière personne a de quoi fournir à toute une «preuve» de développement à venir. Un individualisme qui n'a rien d'agressif ni d'égoïste, un intense besoin de se dévouer — fut-ce à des causes désespérées —, de sortir de soi-même par une émotion admirative que les «modérés» jugent extravagante et que les «habiles» réprouvent comme périlleuse : sont-ce là survivances absurdes, à l'heure où Chambre des Communes et Société royale des Sciences, Eglise d'Angleterre et Court de Saint-James exercent des influences, diverses assurément, mais toutes «niveleuses», sur les coutumes et les croyances de la Grande-Bretagne?

La duchesse de Newcastle pourra se vanter, à propos de sa production dramatique assez gauche, de n'avoir jamais emprunté de sujets ni à Plutarque, ni à Cervantes ni aux «romans» : est-ce donc que son idéalisme naturel n'avait nul besoin de tels prédécesseurs, parce que son interprétation de la vie allait dans le même sens — un sens opposé à la norme communément acceptée? Une œuvre littéraire plus variée qu'ordonnée, une indifférence à la «stylisation», due en partie au fait qu'elle «parlait» ses phrases avant de les écrire, n'a pas permis à cette ancêtre authentique de prendre rang acceptable[1] dans la série ordinaire des romantiques européens, où elle représente un anneau anglo-français évident ; mais nul ne refusera son hommage à cette amazone faite pour les «cavaliers seuls», à cette originale de belle qualité, en son attirail

[1] Henry Ten Eyck Perry : *The first Duchess of Newcastle and her husband as figures in literary History*. Boston and London, 1918. Non sans analogie est une autre femme de lettres qui décidément a rang, pour son compte, dans la liste des romantiques anglais du XVIIIe siècle, Lady Winchelsea. Cf. E. Partridge : *Eighteenth Century English Romantic Poetry*. Paris, 1924, p. 67. Rien que sa *Nocturnal Reverie* suffirait à la sauver de l'oubli, pire que le mépris, avec sa *reprise* shakespearienne : «In such a night...»

suranné, dans ses élans chevaleresques d'autant plus méritoires que la réserve était plutôt son cas :

«Si tels de mes amis, dit-elle, étaient en danger, je ne ferais nul cas de ma vie pour leur porter secours, même si j'étais sûre de ne leur être pas utile : c'est sans réserve et avec joie que je risquerais ma vie pour eux : de même je ferais fi de la vie si mon honneur exigeait la mort...»

Comment, à vue d'horizon, se répartissent les changements d'aspirations dont témoigne un usage assez continu du mot *romantique* ou de ses analogues?

I. Dans une célèbre réplique de Hobbes à Davenant (1650), l'auteur du *Leviathan* observait avec grande raison que les châteaux enchantés et les chevaux volants n'étaient plus à la page : il voulait dire que la pensée méthodique, de plus en plus préconisée par de grands maîtres l'emportait sans conteste sur les vestiges d'occultisme et de magie qui n'avaient que trop duré. Rien de plus vrai — et les lettres tendaient à faire leur profit de Bacon comme de Descartes. Mais ce n'était pour le romanesque, dans tout l'Occident, qu'une raison de plus de s'affirmer : dépouillé de maint oripeau, mais offrant à l'imagination des lecteurs, et surtout des lectrices de bonne compagnie, tous les prestiges de la galanterie raffinée et du tendre, continuant *Amadis* et *Astrée*, la *Romancie* (comme dit Furetière) ne sévit que de plus belle. Inutile de disserter sur les limites propres du *Romanesque* et du *Romantique* à cette date : le *Dictionnaire néologique* de Phillips en 1658 fait à toute cette région, que domine l'esprit de romance, l'honneur imprévu de la mettre sous le pavois du français *romant* ou *roman*, «toute chose écrite ou exprimée éloquemment» — et voilà Mlle de Scudéry, La Calprenède et leurs innombrables émules abrités sous un terme qui n'aura chemin faisant qu'à s'accroître de sens additionnels et de nuances complémentaires.

II. Le romanesque de l'imagination persiste donc à son aise en Occident : il s'accommode même à merveille des jardins, dont s'enchantent à l'envi les résidences royales, les gentilhommières et les maisons des champs bourgeoises d'une époque rendue à la sécurité des campagnes et des cités, et que Le Nôtre ou Ch. Wren embellissent magnifiquement. Sans doute, dans les jardins à la française qui donnent surtout le ton, nous admirons le classicisme implicite, la soumission des détails à des vues d'ensemble, la conception dominante qui impose à l'accessoire sa noble hiérarchie :[1] nous oublions trop l'«enchantement», attesté par tant de comédies et de romans, que procurait aux contemporains le déploiement des eaux, des frondaisons et des plates-bandes : pures délices, réputées *romanesques* parce que dignes de fictions supérieures à toute réalité connue — sans compter qu'à l'arrière-plan de ces prestiges, ceux d'Armide dans la littérature, ceux de Florence et de Ferrare, de Tivoli et de Bagnaia sous le beau ciel d'Italie continuent à manifester leur enchantement : c'est bien d'accord avec les émerveillements de La Fontaine à Vaux-le-Vicomte ou du Menteur de Corneille au Cours-la-Reine qu'Addison traitera de *romantiques* les perspectives de la

[1] Cf. mon article *Le jardin à la française, signe et symbole d'une civilisation*, dans la «French Review» d'octobre 1936.

Riviera, et Jean-Paul de *romantisch* les merveilles de l'Isola Bella, tant il semble que l'accord du ciel, des eaux et des fleurs sous les terrasses en étages dépassent ce que peuvent offrir la pauvre Nature ou l'ordinaire réalité humaine. Surtout s'il s'y trouve des grottes et des labyrinthes, «on se va promener toutes les nuits dans le jardin» même à la française — «pour y entretenir ses visions romanesques» (*Fausse Querelle* de Subligny). Les montagnes vers ce moment doivent se contenter d'être «bizarres», alors que pour W. Temple (1685) le palais d'Alcinoüs est *romantique* et que *Romantic Greece* ne semble pas du tout une contradiction dans les termes.

III. En dépit du classicisme et de ses régulations dominantes, l'Antiquité littéraire est invitée à ne pas se laisser déposséder de tout un aspect imaginatif que les «doctes» risqueraient d'exorciser. En 1683, le traité latin de Mgr Huet a le plus vif succès : *De Fabulis romanensibus :* les poèmes épiques étaient les «romans» des Grecs et des Romains : vues admises par tout un groupe lettré qui ne réserve nullement à Héliodore ou à Apulée le privilège d'avoir alimenté la fantaisie d'une humanité qu'il serait assez déraisonnable de parquer dans une éternelle Raison. Quand le British Museum commence des acquisitions de manuscrits islandais, ce sont de même des «romantiques» dont ce grand dépôt accroît ainsi ses collections.

Du reste, même si nulle allusion de vocabulaire n'est fait, au tournant des deux siècles, à une persistance des *romanzi* qui pourrait redevenir un goût d'actualité, les esthéticiens italiens ou les philosophes de l'histoire, Gravina, Conti, Vico, savent très bien, et ne se lassent pas de dire, qu'une «raison poétique» différente du principe géométrique d'évidence, gouverne plus ou moins ouvertement les goûts littéraires.

IV. L'intellectualité assez desséchée à la Fontenelle, l'académisme inexorable et certaines formes déviées du Classicisme français, tout cela va-t-il l'emporter? Faut-il désespérer de la crédulité complice en littérature, comme Bayle et d'autres critiques semblent l'admettre au détriment de toute «fable», comme l'avance l'auteur de la *Dissertation sur la nature de l'églogue*, comme en aurait eu le tardif regret Boileau déplorant que «la philosophie de Descartes ait coupé la gorge à la poésie?» Qu'ils se rassurent, comme pourraient se rassurer de nos jours les augures réunis pour tâter le pouls à une littérature dite défaillante ! L'unification religieuse plus ou moins complète en France ou en Angleterre, l'indifférence hollandaise et le pragmatisme helvétique, le cloisonnement des croyances selon les principautés temporelles en Allemagne ne laissent que plus de champ à des hérésies qualifiées de «romantiques» par des brûleurs de sorcières en Amérique, taxées de «fantasques» ou de «chimériques» si elles proviennent des héritières de Mme Guyon et d'Antoinette Bourrignon. En 1692 déjà, une malheureuse accusée appelait sous la plume de l'inquisiteur américain cette désignation, qui ne se multipliera plus guère par bonheur, mais qui laisse un champ singulier à des croyances, à des immédiatetés, pourrait-on dire, où s'alimentera plus d'une résistance à l'ordre accoutumé du Monde. Pour Shaftesbury comme pour Boyle, l'«enthousiasme» est *romantique*. Espagne et Portugal, cependant, où ne sont guère

inquiétées, parce qu'encadrées, les vielles crédulités, semblent tarder à s'autoriser d'un mot de la même famille que *romanzi* et *romances*.

V. Plus important, parce que rattaché bientôt, d'un lien plus étroit, à des curiosités et des nostalgies nettement médiévales, est le mouvement qui, dans tout l'Occident, multiplie les points de contact érudits ou méthodiques avec le Passé : et de quel passé s'agirait-il par excellence quand se recrée la Société des Antiquaires d'Angleterre (1717), quand l'Académie parisienne des Inscriptions ne se contente plus de laisser à celle des Jeux Floraux, ou à quelque autre réunion plus dévotieuse que célèbre, le soin d'exhumer ce qui se peut des «monuments», de pierre ou d'encre à manuscrits, que menacerait la marche impitoyable du Temps? L'affleurement, à la surface de l'Espace ou du Temps, des reliques révélatrices d'un passé aboli a toujours été, pour une postérité plus au moins oublieuse, une raison d'émerveillement plus au moins nostalgique. Bien plus que la sévère histoire, parfois accusée d'éloigner du présent les hommes, cet aspect *légendaire* agit sur les sensibilités et les imaginations.

VI. Mais déjà, étant révolu ce qu'on pourrait appeler un «cycle de civilisation», les tendances qui appelaient le romantisme latent vers la constitution d'une société heureuse d'être «galante», ou de faire assaut de civilité, ou de se promener dans des jardins merveilleux d'exactitude, ont subi des changements caractéristiques. Un navigateur, devant l'île de Juan Fernandez, observait en 1726 qu'il y avait là «certaine beauté sauvage et irrégulière difficile à expliquer», et le terme de *romantique* lui semblait approprié : impression à laquelle feront écho, *usque ad nauseam*, d'innombrables explorateurs des deux Continents. Cette fois-ci, l'allure de la civilisation, démantelant à tour de bras superstitions et croyances populaires, résidences surannées et chapelles ou couvents hors d'usage, va permettre aux affinités nostalgiques de déclarer leurs secrètes préférences de plusieurs façons à la fois : il est entendu qu'elles ne créent pas encore une littérature romantique, mais l'emploi généralisé du mot prouve que rien n'arrête plus des curiosités et des goûts contraires à l'actualité, sans être encore nettement hostiles à des notions d'ordre et de discipline individuelle et sociale (ne semblait-il même pas à Fénelon que c'est dans le romanesque seul que la parfaite moralité, les grandes vertus sont représentées, alors que les genres réalistes présentent une transposition assez écœurante de l'humanité laissée à ses conditions moyennes?).

Et, donc, l'art des jardins se détache de l'ancienne conception qui faisait de lui un complément de l'architecture ; l'abbé Le Blanc signalera, dans les jardins émancipés des Anglais, «un air *Romantic*, c'est-à-dire à peu près pittoresque», tandis que des *Romantic travellers*, un peu partout, s'extasieront sur des prestiges de nature et de primitivité qu'auraient abominés les «romanesques» de 1660, tandis que le Président de Brosses se contente encore de trouver aux Iles Borromées «un aspect de pays de Romancie». De même, Bodmer en Suisse, Th. Warton en Angleterre, les Bénédictins de Saint-Maure comme Lacurne de Sainte-Palaye en France et nombre d'érudits allemands ou scandinaves vouent leurs veilles dévotieuses à ces monuments littéraires du moyen âge pour

lesquels nuls termes meilleurs que les dérivés *roman*, de *romance*, de *romant*, ne sauraient être peu à peu employés. Il y a là, vers 1730, une *poussée* remarquable à laquelle n'échappe même pas la poésie descriptive, genre préféré de l'époque, lequel en bonne justice devrait s'interdire une évocation implicite de valeurs ne tombant pas sous les sens. Au contraire : Thomson parle d'une «montagne romantique», d'une «vue romantique», et il faudra que s'inquiètent et s'ingénient ses innombrables traducteurs et adaptateurs, si dans chacune de ses *Saisons* apparaît une épithète redoutable...

VII. Il avait pu sembler qu'une disposition romanesque *(romantic* en anglais, *romanhaft* en allemand, *stravagante* en italien...) n'était le fait que de jeunes extravagants de l'un ou l'autre sexe, mais du féminin de préférence, et que les héros de romans pouvaient être accusés de développer une si fâcheuse disposition. Voilà que Richardson pour s'en émouvoir, Fielding pour en rire, attestaient l'existence de ce romantisme d'âme chez des êtres réels et dans ces romans anglais réputés pour le sérieux de leur propos ! Un ingrédient rattaché plutôt à la vie religieuse qu'à la vie chimérique faisait partie d'une mixture de sentimentalité dont le réalisme littéraire allait devoir faire état. Des voyageurs de plus en plus nombreux répondaient, par des impressions concordantes, à ce «romantisme» de certains paysages, étranges aux yeux de leurs prédécesseurs, émouvants à leur gré, quand ils se trouvent en face de Cintra ou d'Isola Bella, de la Schuilkull ou de la Chute de Rhin à Schaffhouse. Libre à Voltaire de se moquer de Pamela, à Johnson de préconiser une bonne cure d'humour, à Lessing de tendre la main à Gottsched pour barrer le chemin à un débordement menaçant de sentimentalité : il fallait bien admettre que des âmes qui ne manquaient pas de distinction, ou même que leur distinction prédisposait à une souffrance indistincte, fissent partie de ce monde des vivants qu'il est si facile de ramener en apparence aux plus simples fonctions de l'organisme. «En un mot, écrit en 1774 Mlle de Lespinasse à Condorcet, il n'y a que l'amour-passion et la bienfaisance qui me paraissent valoir la peine de vivre...» De combien de contemporains cet aveu de romantisme fraternel ou passionné n'aurait-il pas été la confession secrète ! La Solitude — celle de l'âme — était bien la «romantic Maid» invoquée dès 1755 par le poète Grainger, dès qu'il lui manquait un contact sentimental.

VIII. Sans les créer en aucune façon, Jean-Jacques ne laisse pas, bien entendu, de préciser et d'accentuer, de parer d'arguments ou d'illustrer par l'exemple des états d'âme si singuliers et si ardents. Mieux : comme il ne saurait avoir à l'égard de la mode ou du purisme français, la même déférence qu'un Parisien ou qu'un académicien, il franchit la faible distance qui subsiste entre deux «usages» plus librement que n'avaient fait des traducteurs ou des voyageurs en tentatives sporadiques. «The West of our Island is beautifully romantic», lui avait écrit R. Davenport le 16 février 1768 pour vanter une région qui pouvait être accueillante ; et lui en 1777, à propos d'un site où il avait été heureux : «Les rives du lac de Bienne sont plus sauvages et plus romantiques que celles du lac de Genève». Vers la même date, grâce à Ossian comme à Shakespeare, à des lyriques rêvant, un peu partout, *hors de la*

société, à des explorateurs vantant des félicités authentiquement primitives, à des amateurs multipliant la justification de leurs goûts rétrospectifs ou aventureux, la dernière décade antérieure à la Révolution française est, dans tout l'Occident, soumise à des prestiges qu'il faut bien qualifier de «romantiques» et qui sont tournés, chose notable et souvent perdue de vue, *vers l'arrière*, vers l'utopie simplificatrice et rétrospective, bien plus que vers la construction d'une imaginaire Cité future. Et comme s'il fallait quelqu'un pour manifester, par une hésitation de vocabulaire, les multiples affluents d'un immense courant, un huguenot de Berlin, Mérian, rappelle en 1790 que la Chevalerie est à l'arrière-plan des sujets de poèmes «romanesques, romantiques ou romanciers». Vienne, en Allemagne, le besoin accru ou réitéré de se séparer radicalement des «lumières» proposées par la France, et accusées sinistrement d'être cause de bouleversements réprouvés, et rien ne sera plus indiqué, pour Tieck et Schlegel, que.de donner au mouvement qu'ils déclanchent un nom que les héritiers de Kant et de Nicolai réprouvent, que Herder et Goethe n'admettent pas sans réserves, mais qui désignera victorieusement une nouvelle *actualité* si chargée qu'elle soit de curiosités médiévales et de points de vue rétrospectifs. «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie...» La contagion gagne la Scandinavie et la Hongrie sans retard, tarde au contraire à atteindre d'autres littératures dites «classiques».

IX. De quoi se gardent en effet de convenir, par crainte de la «réaction» impliquée dans le mot et dans le programme, bien des témoins, clairvoyants ou aveugles d'un immense renouvellement. De notre point de vue, les tentatives napoléoniennes de «système», les préférences données à la «politique» sur la coutume, à la statistique sur la tradition, ne pouvaient que susciter la résistance de l'esprit. En Angleterre — où il est trop commode de prétendre assimiler dans une commune réprobation le sinistre romantisme de l'«école gothique» et les nouveautés intellectuelles — le retour à un fidéisme amendé permet un véritable redressement des valeurs vitales, donc *médiates*, et le romantisme, sous le régime wellingtonien, aura à changer de camp. En Allemagne et en Scandinavie, une glorification des intuitions irrationnelles encourage quelque temps mystique et médiévisme associés. En Italie et en Espagne, des inquiétudes tenues le plus souvent en tutelle par la foi ou par la simple discipline religieuse, tendent à s'émanciper à leur tour : Romantisme signifiera ici, selon les cas, rétro-action, ou bien marche en avant (et Stendhal en saura quelque chose) ; tantôt libéral et tantôt conservateur, il paraîtra teinter d'une nuance communément indistincte, même morbide, tout ce qui ne ressortira plus à l'unité moyenne des esprits, à l'accord des individus avec la communauté ambiante. Des nationalités nouvelles trouvent dans leur musique un premier état romantique. Syncrétisme de significations dû visiblement à la longue histoire (et non *préhistoire)* qu'on a tenté d'esquisser ici. Une présentation plus complète de citations caractéristiques garantirait le bien-fondé de cette sorte de continuel *contre-courant*, opposant de timides ou violentes résistances à la marche rapide des choses entre 1650 et nos jours. Car il est entendu qu'après 1810 la lutte est nettement en-

gagée, et qu'on peut abandonner à son histoire la plus apparente un Romantisme qui ne sera souvent que trop sûr de lui : ce sera à la forme, à la discrétion, au raffinement de l'esprit, au style, de se «défendre» en littérature.

*

Mais il faudrait se garder de tracer une démarcation péremptoire entre dispositions qui seraient aussi incompatibles que le Chaud et le Froid — à en croire certains théoriciens — alors qu'en fait on a pu observer en tout temps l'activité pratique et le jeu, l'ardeur créatrice et le repos, la décision raisonnable et la chimérique rêverie se succéder en des êtres dignes d'une parfaite estime. Sans multiplier les démonstrations, sans même rappeler les lectures «romanesques» de Racine et de Boileau, de Mme de Sévigné et de Saint-Simon, qui peuvent être considérées comme péchés de jeunesse ou «revenez-y» de la maturité, que d'aveux caractérisés nous empêcheraient de vouer aux gémonies d'excellents esprits demandant au «romantique» une détente, une satisfaction esthétique, une sorte de témoignage «marginal» sur la nature humaine. «Je pense que sur mes vieux jours je préférerai la lecture des romans à celle de l'histoire», déclare en 1667 Samuel Sorbière : c'est que des vues plus encourageantes sur l'humanité et le déroulement des événements lui semblent mises en œuvre par les «romanciers» idéalistes du temps :[1] et un diplomate vigilant comme Caillières n'hésite pas à attribuer à cette partie de la production intellectuelle française l'honneur qui revient à sa nation. *Mihi quoque boni Romanisci placent,* affirme Leibnitz en 1711 : et on ne refusera point au métaphysicien allemand des vues étendues autant que justes sur la réalité du monde, en même temps que certaines attitudes métaphysiques indéniables. Addison insistant pour que les ballades populaires — ce romantisme du pauvre — ne soient pas méprisées par les doctes, et trouvant à *Chevy Chase* une saveur évocatrice, «romantique», de premier ordre, plaide pour une cause qui, désespérée en apparence vers 1715, ne sera que trop victorieuse vers 1770 : mais pourquoi ce charmant et sage humaniste porterait-il la peine de son éclectisme? De même, le stoïcisme admirable de Vauvenargues, son intense appréciation des classiques français n'empêchent pas le héros de la retraite de Bohême d'écrire à Voltaire en 1743 (et ce me semble le résumé de toute cette argumentation, qu'on ne se lassera pas d'appuyer sur des faits en insistant sur le service rendu à la société, aux bonnes manières, à la souhaitable aimantation des esprits par ces attractions invérifiables qui s'attachent au romantisme éternel) :

«Il n'est pas sans exemple qu'avec de l'esprit on aime les fictions sans vraisemblance et les choses hors de la nature...»

(Harvard University, U.S.A.) *Fernand Baldensperger*

[1] L'importance civilisatrice du roman romanesque et idéaliste, héritier «romantique» du moyen âge, a été reconnue par un contemplateur tel qu'Emerson, ou, plus près de nous, par un «rationnel» comme G. Santayana, pour qui nous lui devons «l'esprit d'aventure, le code de l'honneur masculin et féminin» *(The genteel Tradition at bay.* New York, 1931). Les premiers symptômes semblent se manifester d'une opposition, dès lors salutaire, à l'«antiromantisme» inconsidéré de certains.

DIE DEUTSCHE BAROCKDICHTUNG UND DER DEUTSCHE CHARAKTER

Das dichterische Barock, dieser seit ungefähr anderthalb Jahrzehnten sich einbürgernde Begriff ist zunächst ein Fingerzeig nach der dunkelsten Fläche der neueren deutschen Geistes- und Volksgeschichte.

Gedenken wir des Zeitalters als Zeitalters, dann tritt uns zuvörderst der große Krieg vor die Seele, mit seinen Reiterschlachten und Rauchsäulen, mit seinen Heerscharen und Mordbanden aus aller Herren Ländern und seinem prunkend oder käuzisch verschnörkelten Schranzentum ; der dreißigjährige Krieg, der Deutschland nicht nur verwüstet, verarmt, entvölkert, gesundheitlich und rassisch verderbt, sondern auch äußerlich zerstückt und innerlich entzweigerissen hat ; und der damit den Fortbestand, ja noch auf Jahrhunderte hinaus die deutsche Volkseinheit in Frage stellt.

Besinnen wir uns aber auf die Errungenschaften des Jahrhunderts, dann stoßen wir zunächst auf eine Überfülle physikalischer und mechanistischer, anatomischer und insgemein medizinischer Entdeckungen. Man lernt die Bewegungen der Gestirne durchforschen und messen, von Copernicus bis Kepler und Newton. Eines der zeichnendsten Erzeugnisse und Sinnbilder barocken Lebens ist die Uhr ; die barocke Uhr, die nicht nur die Stunden, sondern auch die Stellung der Sterne anzeigt. Die ist nicht bloß eine Waffe in des Menschen Hand, sondern auch ein Richtschwert über seine Vergängnis. Sie verknüpft das Geheimnis seiner Sterblichkeit mit einem Spiel seines erfinderischen Witzes. Sie beweist ihm nicht etwa nur : jetzt können wir die Zeit und die Bewegung messen auch ohne Gott. Sie lehrt ihn vielmehr : Gott muß ein gewaltiger Uhrmacher sein, da seine Vorsehung mit jedem Schritt der Uhr sich unterwirft.

Und welch einen Mechaniker hat man in Gott zu preisen, da er den Menschen doch als großartiges Uhrwerk, als — endlich durchschaute — Maschine gebaut hat. Jetzt entdeckt man den Blutkreislauf, die Lymphgefäße — oder mit Hilfe des neu ersonnenen Mikroskops das Feingerüst der Knochen, Muskeln und Nerven. Auch Galilei hat fürs Erste nicht so sehr die Religion mechanisiert, den Schöpfer Gott zum Techniker entgottet, als vielmehr die Maschine dämonisiert, die gegenständlichsten Zusammenhänge mit unabsehbarer Bewegkraft, die fleischlichsten Körper mit tiefer Magie geladen.

Je findiger und selbst spielerischer, desto näher dem Hochgeheimnis des irdischen Seins. Die Barockdichtung hat auch die Sprache zum Mecha-

nismus gemacht. Eine Flut von Grammatiken, ein wetteifernder Schwarm erklügelter Rechtschreibungen erhitzt die Gemüter. Die Dichtung wird künstlich „verfertiget", mit aller „Zubereitung und Zier der Worte" gewitzt. Es gibt Gedichte, die wie Spieldosen laufen, schnarren und bimmeln; Gedichte, die mit ihrem äußerlichen Druckbild ein Herz, einen Reichsapfel, eine Urne umreißen.

Alles drängt nach dem Bild. Die Dichtung möchte, das tausendfach verdünnte Wort Horazens in den äußersten Ernst kehrend, zur redenden Malerei werden. Sie ruft nach üppiger Fleischlichkeit allerwege, nicht um der Natur, sondern um der Begegnung des Sinnlichen mit dem Übersinnlichen willen — in oft überschwänglicher Zurschaustellung und Nachaußenkehrung, die dennoch zusehends keinem heidnischen Diesseitsrausch, vielmehr einem schmerzenreichen, vergänglichkeitsbewußten und jenseitssüchtigen Leben entspringt.

Wo das barocke Menschentum sich bekennt — und es bekennt sich durchaus nicht am unmittelbarsten in der Kunst (die bleibt immer zugleich Fassade und „Repräsentation"), es bekennt sich am ehesten in seinen geistlichen Liedern und Sprüchen, den religiösen Erbauungsbüchern und metaphysisch-ethischen Lehren — da enthüllt es seine Zerknirschtheit und Einsamkeit, die Qualen des Glaubens in Läuften, da uichts als die gleißendste Macht und die grimmigste Not gebieten. Zugleich bewährt es da freilich seinen deutschen Geradwuchs, viel unzerrüttete Gesundheit, Rechtschaffenheit und Innigkeit.

Die Kunst aber soll alles Gefühl nicht bekennen, vielmehr überwölben. Das Gefühl der Verlassenheit und Erschüttertheit soll nicht nur überschrieen, übertäubt, sondern auch in ein umfassenderes Lebensganze gebunden werden. Was gilt hier Natur als Natur? Das Jahrhundert der blutigen Kometen und der rechnerisch verzaubernden Mechanik führt eine Blüte des Manierismus, des Virtuosentums in allen Dingen herauf. Form ist Trumpf. Das Können gilt es, das Beherrschen der Apparatur. Dazu die größtmögliche Macht. Jetzt wird der absolutistische Staat gegründet, die Staatskunst und ihr zweckendes Gefüge, die Bürokratie und das stehende Heer. Der Einzelne mit seiner Daseinsnot verschwindet hinter prunkenden Gebärden und Massen-Aufmärschen voll öffentlichen Glanzes.

Dieser Zustand begünstigt notwendig die Bildkünste. Ein Lieblingskind des Barock ist das Theater in seiner bis gestern beherrschenden Grundgestalt. Die Gesellschaft, der Hof um den sie kreist, der Krieg, die Geschichte, die ganze Welt will zum Theater werden. Alles will aufgehen in Schau und Glanz, damit in lustvollen Schein, der das geringe Sein erlöst und das große herabruft — so strahlen die Künste in das Gesamtkunstwerk des Theaters zusammen.

Wer bis gestern Barock sagte, der meinte die barocken Bildkünste. Die Art eines Reni, Rubens, Murillo, Bernini schien das naive Verständnis des Zeitalters zu vermitteln; daß die nämliche Zeit auch in Rembrandt gipfelt, bot zumindest jenen kein Rätsel, die nur nach Stilen fragten und die Menschen nicht verglichen noch verknüpften. Gerade das Schrifttum aber heißt uns die schaustellende Form mit der

Persönlichkeit, den Einzelnen mit den Gemeinschaften seines Zeitalters, den internationalen Wettbewerb mit dem nationalen Verhängnis dieses Wetteifers unabweislich zusammensehen.

Wie also nimmt man diese Wortgebilde auf? Man soll sie doch, nach aller Vorbereitung, sich einleuchten lassen. Man kann die Barockdichtung nicht einfach zum Anhängsel des dreißigjährigen Kriegs gemacht und damit erklärt wissen wollen. Einige ihrer folgenreichsten Aufbrüche sind bereits vor 1618 auf dem Weg. Ebenso wenig genügt es, sie kurzerhand als „höfische Standeskunst" anzusprechen. Die höfische Kultur prangt ungeschmälert tief ins 18. Jahrhundert fort, während das dichterische Barock längst unaufhaltsam zugrab geht. Barocke Dichtung ist gewiß nicht ich-betont, wenn auch nicht einfach konventionell. Mehr ein Gesellschaftstanz als ein offenes Neigen von Herzen zu Herzen. Voll gutenteils höfischen, gutenteils humanistisch-internationalen Anstands, dem immerhin Menschen sich unterziehen, die durch den deutschbürgerlichen Individualismus des Luthertums hindurchgegangen sind. Die Barockdichtung ist nicht nur Form und noch einmal Form; sie ist eine Form, in die sich menschliche Weltangst und -verzweiflung hineinwirft — die umklammert die Form als den letzten Anker. Die deutsche Welt steht in Flammen, das Dogma gibt keinen unumstößlichen Halt, keine Haltung mehr. Ein entwurzelter horror vacui, ein vielleicht auch archaischer Höhlentrieb flüchtet, schutzlos geworden, ins bergende Formgehäus. Und je mechanischer man dieses ausstattet — die Welt verwandelt sich zur Bühne, die Natur zum festgeschmückten Innenraum — desto greiflicher fühlt man sich Gottes Geheimnis und Gewißheit verbunden...

So viel mußte vorausgeschickt werden, um den richtigen Abstand zu setzen. Diese Menschen reden nicht unsere Sprache und sehen nicht mit unseren Augen, wo sie unsere Worte und Bilder gebrauchen — und überbieten. Sie übersteigern, weil sie nicht etwas wahrheitsgemäß Erlebtes, vielmehr etwas Gegensätzliches vernehmlich machen wollen. Sie sind voll Widerspruchs und Rätsels: man sehe Wallenstein, den wohl berühmtesten Barockmenschen. Sie sind auch nicht folgerichtig, streben nicht nach Persönlichkeit in Goethes Sinn. Wenn der schwedische Säbel gezückt ist, dann kann einer entweder den Tod wählen — oder er muß das Muttergottesbild, das der Schwede ihm gleichzeitig vorhält, be..sudeln; oder umgekehrt, wenn etwa der Spanier plündert. Auch in der Lebensführung überwiegt die spitzfindige Berechnung, Beherrschung den schlichten Wuchs. Kein Ausnahmefall, daß der Hoch- und Lehrmeister unseres dichterischen Barock, Martin Opitz, ein frommer Calvinist, in den Dienst des wütenden Protestanten-Verfolgers Karl Hannibal Grafen von Dohna tritt, um jahrelang der Inquisition und den Jesuiten Vorschub zu leisten — ohne damit den eigenen Glauben verraten, ja ohne einen Zwist zu fühlen.

Viele schneiden ihr Leben gleichsam entzwei: In der Jugend Liebe und Wein, arkadische Ausgelassenheit und noch der Tod keck am Ohr gezupft; im Alter Leichenbitterangst und Bußtränen und inbrünstiger Widerruf. Wie dies dann Arno Holz in seinen Dafnis-Liedern treffsicher verspottet: zuerst des berühmbten Schäffers Dafnis „Freß- Sauff- und

Venuslieder", hiernach die „angehänckten auffrichtigen und reuemächtigen Buß-Thränen".

Dieses bittere Ende ist persönlicher als vorher das gesellige Gaudeamus. Die Dichtung erschließt eben auch das Innen des barocken Daseins, die Spannungen zwischen dem Außen und dem Innen, die Widerspiele von so viel Gepräng und so wenig Natur, so gierigem Hunger nach Reichtum und Macht und so geringem Verständnis für die stille Notwendigkeit, enthaltsame Zucht und gerade Führung der Dinge. Die Dichtung gibt nicht nur wortgewordene Gobelins, Portale und Festgemächer; sie offenbart auch die Frömmigkeit, die solchen Feststaat trägt und nötig hat. Und sie vollstreckt auf dem Weltmarkt der Renaissancen ein deutsches Verhängnis.

Die Übertreibung, Überfremdung und Nachahmung für sich blieben Entartung. Im Verein mit den stummeren Herzenskräften dienen sie ferner Selbstverwirklichung des deutschen Wesens. Das verlöre ohne sie den europäischen Anschluß, vielleicht alle Möglichkeit, sein Eigenstes und Tiefstes je wieder in Gestalt zu fassen. Sicherlich hat das barocke Jahrhundert auch große Deutsche geboren, die aus arttreuer Wurzel und lotrechtem Schaft durch die Stürme ragen: Eigengänger wie Jakob Böhme, den deutschen Christen und Gläubigen der neuerkannten Natur; oder den urdeutschen Jüngling Paul Fleming, die biderben Mahner Logau oder Grob, Moscherosch oder Grimmelshausen — oder gar einen Leibniz, einen Johann Sebastian Bach. Aber auch die barocksten Formen kämpfen den Kampf um die innerste Einheit des deutschen Volks, die der Glaubenszwist sprengen will; den Kampf um die Ganzheit und den Zusammenhalt des deutschen Charakters, der aus allen bisherigen Bahnen geworfen zu werden droht. Und sie drängen nach den stärkstmöglichen Kraftentfaltungen dieser Ganzheit — wie aller schöpferische Wandel deutscher Geschichte nicht nach Sicherheit oder Gewinn geht, sondern nach der Entzündung der glühendsten Lebensgarbe, die ebenso viel hinter sich bringen wie vor sich haben will, in unbändiger Werdelust und Selbstvollendung auf unendlich hin. Dieses Zusammen und Vorwärts konnte zur Zeit des großen Kriegs und der Folgekriege nicht gepredigt, nur gedichtet werden. Wie es auch heute nicht erredet, nur durch die Wiedererweckung barocker Dichtung selbst beschworen werden kann. Darum habe jetzt diese Dichtung das Wort.

In zahllosen Abwandlungen — jeder Dichter will nicht so sehr Neues erfinden als die erreichten Höchstleistungen der Kunstfertigkeit und Ritterlichkeit übertreffen — unzähligemal begegnet der liebende Schäfer, der werbende, kosende, girrende, schmollende; oder der klagende, der an ein stilles Flußufer eilt (die barocke Wiesen- und Flußlandschaft, keinen romantischen Wald) und da — nicht etwa sein Herz ausschüttet. Ein vielgesungenes barockes Lautenlied (diese Lyrik verlangt, auch das erklärt manchen Schnörkel, nach Gesang und Begleitung) beginnt:

Diß Orth mit Bäumen gantz umbgeben,
Da nichts alß Furcht' und Schatten schweben,

Da Traurigkeit sich hin verfügt,
Da alles wüst' und öde liegt,
Da auch die Sonne nicht hinweichet,
Da gifftig Ungezieffer schleichet...
Alß daß auß meinem Hertzen brennet,
Bedüncket mich bequeme seyn,
Da ich mich klag' ab meiner Pein.

Das ist kein Erguß einer liebenden Seele, die ihren Schmerz in die Welt ruft. Der Raum solcher Dichtung ist mehr der Salon als die Feldeinsamkeit. Um den Schäfer, der solch eine lyrische Arie vorträgt, sitzen gewissermaßen die Nebenbuhler herum, die sich nachher an demselben Thema versuchen werden. So gemahnt diese lehr- und lernfroh gesellige Richtung oft an den Meistergesang.

Versteht sich, daß sie nicht die Natur zu ihrem Maß, ihrem Gerichtsstand wählt. Der Lenz „tapeziert die Matten“, der Duft der Wiesen ist von einem „kostbaren Apothekerrauchwerk“ hergestellt ; die Blumen sind besüßt, die Fluren begrünt, die Hänge bescheint ; gar der barocke Garten macht aus der Natur einen geputzten Saal, mit listigem Spielwerk und hunderterlei mechanischem Komfort ausgestattet.

Der Schäfer selbst ist beileibe kein Bauer, nach dessen Einfalt man sich Rousseauisch zurücksehnte. Eher ähnelt er einem Minnesänger, einem Troubadour — ein Kavalier, der den Theokrit und den Vergil gelesen hat, den Anakreon und den Properz, vielleicht auch des Longos blau-goldenen Liebesroman von Daphnis und Chloe. Und der nun zur Schäferdichtung der Renaissance in ehrgeizigen Wettbewerb tritt, einem gesamteuropäischen Stamm seit Petrarca, seit Tasso und Guarinis „Pastor fido“ — unabsehbar verzweigt auch nach Spanien, nach Holland, Frankreich und England.

Der deutsche Schäfer trägt die Renaissance-Maske schon in Gestalt seines antikisierenden Übernamens : Corydon, Seladon, Filidor, Damon, Strefon, Floridan, Myrtillus. Bis in die Rokoko-Tage Jung-Goethes (der „Laune des Verliebten“ und der Lieder für Annette) oder des frühen Mozart („Bastien und Bastienne“) wandelt sich diese Maskerade unerschöpft fort. Höfische Sitte also, nicht wahre Leidenschaft. Darum freilich nicht leere Gebärde. Die Menschen des Salons sind nicht durchaus gefühllos, weil sie sich im Salon die Äußerung persönlicher Gefühle versagen. Der Handkuß des Gesellschaftstanzes zeugt gewiß noch nicht von Liebe. Doch ist er darum Heuchelei? Oder : Ist einer des Muts oder Hasses bar, weil er den Feind nicht wütig anrennt, sondern den umständlicheren Vorschriften des Zweikampfes sich fügt? Mag sein, daß der Zweikampf die Wut und den Haß vermindert ; und daß er auch Feiglinge sich in Kampf-Pose werfen läßt. Zugleich aber heißt er doch alle Beziehungen von Mensch zu Mensch nicht leichter und lässiger, sondern wichtiger nehmen.

Item : Nicht weil man das Leben als Leben zu leicht nähme, zieht sich die Kunst oft in ein Niemandsland zurück — eher weil man die Wirklichkeit so schwer nimmt, daß sie keine künstlerische Milderung verträgt. Doch wie dem auch sei — ein Spiel des bloßen Scheins ist auch das Schäfertum nicht. Es verdünnt und verfeint die Empfindung, es

meistert sie, entfernt sie, schließt sie in ein Album, zuweilen Herbarium. Es schließt sie aus und schließt sie ein — das ist die eine ontologische Grund-Möglichkeit aller Kunst. Wenn also ein barocker Schäfer das Sterben ersehnt oder preist, darf man gewiß nicht im Ernst an den Tod denken. So wenig wie man etwa vor der Stretta des „Trovatore“ vollen Ernstes an Mutterliebe und Heldentod denkt. Doch man erliegt auch keiner Täuschung. Die große Oper malt zwar nur ein Ornament von Gefühlen und Flammen, aber kein bares Feuerwerk, sondern gleichsam ein lohendes Gitter, durch das hindurch es blitzt und dunkelt wie vom letzten, ausdrücklich nie sagbaren Sein.

Auch die barocke Form berührt diesen letzten Ernst, indem sie ihn nicht gegenständlich einschließt, sondern hinter sich und über sich hinaus verlegt. Nicht innerhalb, sondern jenseits der halkyonischen Paradiese liegt die Wahrheit ihres Vergängnisgrams, ihrer Todesangst, ihrer ausweglosen Getriebenheit durch eine Umwelt der tausendfältigen Übermacht. Der bildliche Vordergrund steht nicht an sich noch für sich da. Er ist gegenständlich viel weniger und gehaltlich viel mehr als er aussagt.

Sehen wir eines der zahllosen barocken Frauenbildnisse, ein verhältnismäßig beschwingtes:

Gelbe Haare, güldne Stricke,
Tauben-Augen, Sonnen-Blicke,
Schönes Mündlein von Corallen,
Zähnlein, die wie Perlen fallen.

Lieblichs Zünglein in dem Sprachen,
Süsses Zörnen, süsses Lachen,
Schnee- und lilgenweisse Wangen,
Die vol rother Rosen hangen.

Weisses Hälßlein, gleich den Schwanen,
Aermlein, die mich recht gemahnen
Wie ein Schnee, der frisch gefallen,
Brüstlein wie zween Zuckerballen.

Lebensvoller Alabaster,
Grosse Feindin aller Laster,
Frommer Hertzen schöner Spiegel,
Aller Freyheit güldner Zügel.

Außbund aller schönen Jugend,
Auffenthaltung aller Tugend,
Hofstatt aller edlen Sitten,
Ihr habt mir mein Hertz bestritten.

Solches wird unermüdlich durchgefeilt und überholt, mit immer kühnerem Mechanismus ausgestattet. Eine bemalte Wachspuppe, möchte man vorerst glauben, die aus künstlichen Gliedern besteht und an Rädchen Bewegungen abschnurrt. Immer die gleichen Versatzstücke, mit immer wendigeren Scharnieren, immer schreiender gefärbt. Korallenlippen, Zuckerballen, Alabasterstirn, Haut wie Elfenbein und Haare die nach Zimt und Zibet duften. Farben über Farben, Wohlgeruch und Wohlgeschmack, kein gegenständlicher Einklang, keine durchgehende Gestalt.

Soll man das unter die Psychologie des Puppenspiels stellen? Dawider spricht schon die verbohrte Tüftelei, mit der immer noch eine Schraube hinzuerfunden, ein Ton überschrieen wird. Oder soll man Verdächte des Fetischismus hegen — angesichts beispielshalber des bis zur Gehirnerweichung umschwärmten Reizes der weiblichen Brüste? Notwendig wird diese — von der Tracht der Zeit halb verhüllte, dadurch herausgehobene — Grenze zwischen dem öffentlichen und dem geheimen Frauenkörper zum Ausflugsziel auch vieler Lüsternheit. Womit aber wird der Busen verglichen? Zunächst mit allem in der Welt (wie später ähnliche Dinge von Psychoanalytikern totgehetzt werden). Indes die Mehrzahl der Vergleiche ist von sehr großen und harten Dingen geholt, die nirgendwie an den fleischlichen Stoff oder Dienst der Brüste gemahnen. Die Form und ihr Zauber, der Sitz des Atems, die Hülle des Herzens, das Geheimnis der Leiblichkeit überhaupt wird umkreist. Die Bilder jedoch suchen nicht so sehr die rotgestirnten Hemigloben in greifliche Nähe zu rücken als sich von dieser Zwangsvorstellung in alle Weiten der Sinnlichkeit tragen zu lassen. Noch die Maschinerie macht den Leib nicht zum toten Werkzeug. Er bleibt das Uhrwerk der Uhrwerke. Und als solches lobt er den unvergleichlichen Klugsinn des größten Werkmeisters Gott.

Was man bis heut ein barockes Gleichnis nennt, knüpft allemal einen besonders hohen oder fernen oder innerlichen Wert an ein möglichst nahes und handliches Gleichnis. Da vergleicht sich der tobende König Herodes selbst einem tanzenden Kreisel : „Ich hab nirgends keine Ruh, wie der Kinder junger Kreusel Von der Peitschen Kraft bekömmt, sich verdrehet mit Geseusel". Ein Kinderkreisel Gleichnis königlichen Zorns ! Oder ein Prager Jesuit, Barthel Christel, bringt sogar sein Verhältnis zu Christus ins zeitbeliebte Bild eines Kartenspiels — der winkelzügige Gedankengang ist echt barock : Christus sollte mein Partner sein ; ich setzte mein Herz zum Pfand und verlöre dann ; so gehörte ich ganz und rechtmäßig ihm. An dem frommen Gehalt solcher Verse besteht kein Zweifel. Die Wege und Schleichwege menschlichen Witzes schließen das Heilige nicht ein, sondern aus ; ebendadurch aber tun sie ihm auch keinen Abbruch, sie schließen es durch Ausschließung ein. Die kunstfertige Mache widerstreitet dem Göttlichen nicht. Sie macht sich selbst zum Fingerzeig darnach. Sie behauptet es in der gleißendsten, grausamsten und erstaunlichst-vernünftigen Wirklichkeit.

Man lebt im Jahrhundert nicht nur des Kepler und des Descartes, sondern auch der Harvey, Malpighi, Huygens, Swammerdam, Leeuwenhoek und Gefährten. Wo immer ganz neue Ursächlichkeiten, ungeahnte Zusammenhänge der Dinge gefunden werden, da erscheinen sie ihren Entdeckern als Lösungen auch metaphysischer Fragen. Wie denn jede Naturerkenntnis auch aus solchen vorwärtsgetrieben, aus Mythos und Phantasie gespeist wird. Und was ihr dann glückt, erschüttert alle Himmel. Darum vergötzt das 19. Jahrhundert die positivistische Lebensforschung, die Ökonomie der Gesellschaft — ein Ähnliches geschieht bis heute in Amerika, in Japan. Am erschütterndsten aber begab sich derlei im Barockzeitalter, dem ersten ganz großen Aufgang vernünftig-

stofflicher Welteinsicht; einer Erkenntnis, die überdies einem noch unentwurzelten Jenseitsglauben begegnete.

Die jählings durchschaute Physik des Körpers entbindet magische Zauber. Man interessiert sich für alle Arten von Mißgeburt, so möchte man dem Handwerksgeheimnis der Natur nachspüren. Vielleicht bestärkt ein solcher Trieb noch die entsetzliche Begier nach öffentlichen Folterungen. Auch Drama und Roman strotzen von peinlich ausgemalten Leibesgreueln, wie die Marterungsbilder der Domenichino oder Ribera. Die da herausgespulten Eingeweide oder blutspritzenden Gefäße, die mit gräßlicher Neugier angestaunt werden, scheinen Blicke ins innerste Schaltwerk, in die innerste Werkstatt der Schöpfung zu öffnen.

Viele, voran der große Andreas Gryph, können sich nicht genug tun, den Zerfall des menschlichen Leichnams, die Kotlachen und Pestgerüche der Verwesung abzuschildern, in krassen und doch immer wie apokalyptischen Farben. Den reinen Christenglauben würden diese Grabesschrecken nur an die Hinfälligkeit des Körpers erinnern, aus dessen Verließ uns der Tod befreit. Der barocke Glaube hingegen wird seine Sinne nicht los. Er übertrumpft die schauerlichsten Gesichte eines Hieronymus Bosch oder Lukas van Leyden. Und der Dämonie des Körpers entspricht die Körperlichkeit der Dämonen; recht allgemein wird an Gespenster mit leiblichen Gliedern geglaubt.

Die deutsche Barockdichtung birgt also nicht nur, wie das den Bildkünsten oft nachgesagt worden ist, eine Gotik, die durch die Renaissance hindurchgegangen wäre. Die Renaissance läßt sie hochgesteigerte Leiblichkeit an allen Toren auch des Himmels rütteln. Das Barock macht die Sinnlichkeit vorweg zur Treppe ins Übersinnliche, ergreift sie schon aus gegensätzlichen Antrieben. Es beruht auf einem Zusammenklang christlichen Jenseitswillens und Keplerisch-Galileischer Diesseitserkenntnis, Erkenntnis weltumgreifender Stoff- und Bewegungsgesetze. Die Mechanik keltert Geheimnis, die Sinnlichkeit Transzendenz. Die bildlichste und straffste Form erweckt ein Gefühl der Unendlichkeit, das sie zugleich erträglich macht. Die Vergängnisnot artet weder in Weltflucht aus noch in leeren Genuß des Flüchtigen. Vor dem Abgrund des Alls entrollen sich lockende Spiele, die immer wissen, daß sie spielen und durch dieses Wissen hinter, über sich hinaus in das göttliche Dunkel und Licht weisen.

So läßt eben die bunteste, noch die fremdländischeste Ausschmückung christlicher Dinge viel innige und deutsche Frömmigkeit erblühen. Als Zeuge dessen sei nur noch der große fröhliche Meister Johann Klaj berufen. Gebürtig aus Meißen, tätig in Nürnberg, ein Haupt der Pegnitzschäfer, schließlich Pfarrherr in Kitzingen, vierzigjährig, muß er ins Grab. Kein allzu amtseifriger lutherischer Seelenhirt, wohlgelitten beim katholischen Bischof in Würzburg. Ein mächtiger, geschwinder Mann, dem der Becher behagte und ebenso leicht die Zornader schwoll wie das Lachen kam. Alles in allem der Jean Paul, ja der Franz Schubert der deutschen Barockdichtung, von einem Abglanz auch Georg Friedrich Händels bestrahlt.

Dieser große Dichter lobsingt etwa der Wiege des Erlösers, in seinem Weihnacht-Lied :

Wie schön erröthen doch die Aepffel auff den Aesten,
Du du du schönes Kind, bist schöner als die besten,
Bist schöner als das Blut, das meinen Mon bemahlt,
Bist schöner als der Glantz der Feuer-Lilien stralt.
Wie süsse ist der Saat ein angenehmer Regen,
Wie süsse ist der Schlaff den müden unter Wegen,
Wie süsse ist der Tau dem Honigvögelein,
Wie süsse ist der Klee den müden Schäfelein,
Du du du süsses Kind, du süsser Himmels-segen,
Bist süsser als der Klee, und Schlaff, und Tau, und Regen,
Du Honig-süsses Kind bist süsser als der Wein,
Der süsse schmekt und ist, O süsses Jesulein !
Frau Flora sage mir, wo deine Sternlein gläntzen,
Damit ich heute kan mein Jesulein bekräntzen,
Steig ich auff Libanons deß Wolken-dringers Wald,
Dar wo sein Ceder-Pusch wird nimmer ungestalt?
Auch Jordans-strom, der doch mit gläsernem Gewässer
Die Palmen-Wälder tränkt rings umb die reinen Flösser,
Trägt solchen Zierrath nicht. Nim zu Genaden an,
Was ich dir spiele hier ; ich gebe was ich kan.

Wie also rückt das Heilige, indem es feierlich geschmückt und kindlich umjubelt wird, in unerhörte Gefühlsnähe ! Je schwelgendere Farben aufgewandt, je seltenere Blumen und fremdere Wohlgerüche über das heilige Kind gestreut werden, desto inniger geht das holde Geheimnis in deutsches Gefühl ein.

Klaj hat seine Dichtungen vom Chor der Sebaldus-, vielleicht auch der Lorenz-Kirche herab gesprochen, immer wieder abgelöst von protestantischem Gemeindesang. Ein ganz großes Orchester der Sprache, eine barocke Asam-Kirche mit allem Geschmeid tut sich auf, wenn er auf solche Art, in einem barocken Gesamtkunstwerk aus Worten, die Höllen- und Himmelfahrt Christi feiert. Da ist zuerst die erwartungsvolle Natur :

Die Blätter vom Wetter sehr lieblichen spielen,
Es nisten und pisten die Vogel im Kühlen,
Es hertzet und schertzet das flüchtige Reh,
Es setzet und hetzet durch Kräuter und Klee.
Es kirren und girren die Tauben im Schatten,
Es wachen und lachen die Störche in Matten,
Es zitschert und zwitschert der Spatzen ihr Dach,
Es krächtzet und ächtzet der Kraniche Wach.
Es schwirren und schmirren die Schwalben in Läfften,
Es klingen und springen die Adler in Klüfften,
Die Lerch trieriret ihr Tiretilier,
Es binken die Finken den Buhlen allhier.
Die Frösche coaxen und wachsen in Lachen,
Rekrekken, mit strekken sich lustiger machen,
Es kimmert und wimmert der Nachtigal Kind,
Sie pfeifet und schleifet mit künstlichem Wind.

Dann der Aufmarsch der himmlischen Scharen :

Nun thun sich sperweit auff die Goldgestirnten Bogen,
Das Flügelschnelle Heer kömt auß der Lufft geflogen,
Das gantze Leere thönt, die Ordnung stehet still
Und höret mutig an, was Printz Michael will.

Es grünet Roß und Mann von Lorbeern, die besiegen,
Es schimmert Spieß und Schwert, die Himmelsfahnen fliegen,
Fürst Gabriel rükt fort und führt nach Engelpracht
Ein dreygeekt Panier von Silber außgemacht,
In welchem lacht und lebt der Morgenstern der Frauen,
Die Weib und Jungfrau ist und Göttlich anzuschauen...

Schließlich der Freudenwirbel beim Erscheinen des abschiednehmenden Himmelsfürsten :

Es drummeln die küpfernen Drummel und summen,
Es paukken die heiseren Paukken und brummen,
Es lüdeln und düdeln die schlirffenden Pfeifen,
Schalmeien die Reihen und Spiele verschweifen,
Trommeten, Clareten Taratantara singen,
Es drönet und thönet der Waffen Erklingen,
Es siegen und flügen die silbernen Fahnen,
Die Truppen die klopfen, zur Freude aufmahnen.

Bedarf es langer Reden, darzutun, wie viel auch an deutscher Natürlichkeit, Herzensfülle und Andachtstiefe hier zu sich selbst gelangt? Vielleicht wird man im Ganzen eine gewisse Katholisierung des Protestantismus erblicken wollen. Gerade Klaj hegt wohl mancherlei Neigung zu den katholischen Kulten. Führende Geister der Zeit kehren in die römische Kirche ein : Grimmelshausen, der Cherubinische Wandersmann Johann Scheffler, der romanschriftstellernde Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Doch auch der gute Protestant Andreas Gryphius schreibt Lieder auf die Madonna. Paul Fleming und viele andere rühren an das katholische Dogma. Solche Verwischung der Bekenntnisgrenze scheint der Barockdichtung überhaupt zu frommen. Die ist eben kein Gewächs des katholischen Deutschland, anders als das Theater, die Bildkünste. Ihre Schwerpunkte liegen zu gutem Teil in den protestantischen Marken, die dem katholischen Einstrom so weit offen sind wie Nürnberg, Sachsen oder das konfessionell gewürfelte Schlesien. Gerade im protestantischen Deutschland übernimmt das barocke Wort manche Aufgabe der durch die Bilderstürme eingeschränkten Bildkünste. Sprachliche Ausgleichung und Überausgleichung der Bilderstürme, diese puritanische Notwendigkeit bildet eine protestantische Hauptwurzel des dichterischen Barock.

Doch bleibt nicht zum Geringsten : die Überwindung des dreißigjährigen Kriegs.

Es führt die deutsche Welt, die sich im 16. Jahrhundert trotzig auf sich selbst gesammelt hatte, durch den Wettbewerb mit den benachbarten Renaissancen in die Ökumene der Form. Zugleich schweißt es katholisches und protestantisches Deutschland zusammen. Die bereits im barocken Gleichnis angelegte Zusammenwirkung des Geistigsten mit dem Sinnlichsten, der überwiegend protestantischen Glaubens- und Willenswucht mit katholischer Bildlichkeit und Festlichkeit haben die ersten Brücken über die Klüfte des großen Kriegs geschlagen. Klüfte, die dann erst durch die Klassiker des 18. Jahrhunderts voll ausgefüllt und beseitigt werden. Die dichterischen Klassiker sind Protestanten, die ihrer zunächst protestantischen Art eine neue Geltung für alle

Deutschen zu geben vermögen — die Klassiker der Musik stiften dasselbe Widerspiel von der katholischen Seite her.

Die Klassiker vollenden auch die Einswerdung der deutschen Schriftsprache, die ohne den Zentralismus des Barockschrifttums trotz Luther in Verfall geraten wäre. Durch Luther ist die deutsche Sprache eine menschliche Leiter zum Himmel geworden. Die Barockdichtung bewahrt diese Würde des Worts und gesellt ihr eine Behendigkeit, eine Seelenfülle und Prägbarkeit, ohne die keine „Iphigenie", kein „Zarathustra" erstanden wäre. Welcher Farben und Flammen wird die deutsche Sprache hier mächtig, welcher Posaunen und Harfen. Wie funkelt, federt, bebt, jauchzt und schwebt sie hinan. Und bleibt doch die nämliche Sprache, durch die dank Luther, dank den Mystikern, den Weltallsehern der Natur, Gott zu den Seinen gesprochen hat.

So ist die Barockdichtung einer der steilsten Bogen, über die deutsches Wesen zu seinem Gesamtumfang, seiner innersten Einheit schreitet, einer der kühnsten Brückenschläge deutscher Kontinuität. Aber auch schlicht und nackt quillt volkliche Art und Kunst aus den Poren des Zeitalters. Zumal in der ersten Jahrhundert-Hälfte regen sich mächtige Ansätze. Der Heidelberger Julius Wilhelm Zinkgref schmettert in diesen Läuften eines der kernigst-feurigsten Soldatenlieder deutscher Zunge — darin Verse wie folgende:

Drumb gehet dapffer an, Ihr meine Kriegsgenossen,
Schlagt ritterlich darein! Eur Leben unverdrossen
Vors Vatterland auffsetzt, von dem ihr solches auch
Zuvor empfangen habt — das ist der Tugend Brauch.
Eur Hertz und Augen laßt mit Eiferflammen brennen,
Keiner vom andern sich menschlich Gewalt laß trennen,
Keiner den anderen durch Kleinmuth ja erschreck,
Noch durch sein flucht im Heer ein unordnung erweck.
Kan er nit fechten mehr, er doch mit seiner Stimme,
Kan er nit ruffen mehr, mit seiner Augen Grimme
Den Feinden Abbruch thue, in seinem Heldenmuth
Nur wünschendt, daß er theur verkauffen mög sein Blut.
Ein jeder sey bedacht, wie er das Lob erwerbe,
Daß er in mannlicher postur und stellung sterbe,
An seinem orth besteh fest mit den Füssen sein
Und beiß die Zähn zusamm und beide lefftzen ein:
Daß seine Wunden sich Lobwirdig all befinden
Davornen uff der Brust und keine nicht dahinden,
Daß ihn der Tode selbst auch in dem Tode Zier
Und man in seim Gesicht sein Ernst noch leben spür.
So muß, wer Tyranney geübriget will leben,
Er seines Lebens sich freywillig vor begeben;
Wer nur deß Todts begert, wer nur frisch geht anhin,
Der hat den Sieg und dann das Leben zu gewin.

Welches wahrhaft Tyrtäische Drauf, Drein, Durch und Hinan bricht aus dem hier ins Morgenrot stürmenden Humanismus. Wie schneiden Stirn und Faust gleich einem eisernen Bug in das Lebensmeer. Es flattert wie Fahnen, es zieht vom Leder und gibt die Sporen.

Oder wie gottinnig jubelt das Kriegerblut in manchem Ruf und Lied Jesaias Romplers von Löwenhalt, eines großen Verschollenen, den man für einen Österreicher hielt, bis im letzten Jahr eine junge

sudetendeutsche Forscherin (Helene Popp) seine Wiege in Dinkelsbühl entdeckte. Oder welch schäumende Jugendlust, weltfahrende Fernensehnsucht und unbeugsame Treue lugt aus den Versen Paul Flemings. Oder wie rotwangig-süddeutsche Herzlichkeit lacht und spielt, so aufrichtig und so schicksalsbereit, aus der Ritterlichkeit des (später an Englands Hof wirkenden) Schwaben Georg Rudolf Weckherlin. Und wie viel unverfälschtes Mark kommt in den Wehe- und Notschreien des Andreas Gryphius zutag, welches unbestechliche Wissen und Wollen inmitten all der Auflösung gleich Volksnot, der Kriegsnot gleich Volksnot, der Glaubensnot gleich Volksnot. Oder beim Simplicissimus-Dichter Grimmelshausen, der anders als Gryphius den barocken Formen aus dem Weg bleibt, ein Volksschriftsteller und jenseits allen Stils ein Schicksalszeuge seiner Zeit. Auch bei dem Schlesier Logau, dem Schweizer Grob oder dem Elsässer Moscherosch trotzt redliche Lauterkeit den barocken Masken und Moden. Sicherlich rückt die Barockdichtung ihre nördlichen Pole am wenigsten offen heraus. Die östliche Mystik, das südliche Bild, die westliche Ordnung, all das liegt in unmittelbarerem Licht. Auch in rassischer Hinsicht scheinen das Ostische (das ekstatisiert Lutherische) und das Dinarische (der blutmäßige Stock zumal der barocken Ton- und Schaukünste) vorzuwiegen. Aber je mehr barocke Dichtung abzuirren scheint von deutschem Wesen, desto heißer verlangt sie auch über sich selbst hinaus. Mitten aus ihren blumigsten Formen heraus dringt manch offener Blick, manch brüderliche Hand uns entgegen.

Einige solche Hände sind mit alledem zu ergreifen versucht worden. Unbefangen genießen und nachahmen läßt sich hier nichts. Auch hier aber leuchtet ein Stück deutscher Urlandschaft auf, ringt der deutsche Charakter durch eben die Verstrickungen und Nebenbuhlerschaften von Volk und Volk um seine Selbstverwirklichung. Auch der gemeinsame Wettbewerb der Renaissancen hat alle beteiligten Schrifttümer gesteigert und gereift — und jedes auf Wege zu seiner eigensten Art geleitet. Das nämliche Werden zum Wesen geht heute weiter. Es hat die Völker durch so viel gemeinsamen Wetteifer zu sich selbst gebracht, es wird sie durch die Selbstwerdungen immer neu zusammenführen. Sei denn der Durchblick hier auch ein Ruf und ein Gruß an die Europa nova, die aus den eigensten Eigenkräften der Völker aufsteigen soll.

(München.) *Herbert Cysarz*

GENRES LITTÉRAIRES

CONTRIBUTION A UNE PHILOSOPHIE DES GENRES

Le plus grand charme de l'étude littéraire, et plus généralement de ce que nous appelions naguère encore «les sciences morales», ne résiderait-il pas dans leur inexactitude? Je veux dire : dans le fait que ces études ne peuvent nullement prétendre à la rigueur des mathématiques, nullement prétendre à des résultats définitifs et immuables, nullement prétendre à la vérité? Pour la science des arts, la vérité est une nymphe qui fuit devant le satyre chercheur (pardon, mes chers confrères et collègues !) et qui se réfugie sous les saules. Nous poursuivons cette apparition charmante, nous l'apercevons, nous l'approchons ; — mais au moment où nous pensons lui mettre la main à l'épaule, elle se dégage et disparaît dans l'abri d'ombre mouvante, d'où nos successeurs, comme nous armés d'illusions, la feront sortir pour une nouvelle poursuite.

Un théologien qui douterait de l'existence de son Dieu serait à plaindre. Un philosophe doit croire, sinon qu'il a découvert la vérité absolue, du moins qu'il a obtenu quelque produit positif et qu'il ne perd pas son temps, comme ses confrères et rivaux, à patauger dans l'incertitude ou dans l'erreur. Un historien, un critique peut se satisfaire d'une position encore moins assurée et se résigner plus franchement à se mouvoir dans le relatif, dans le momentané... Mais cela n'empêche pas que tout homme qui travaille ait besoin d'un peu de foi, d'une certaine confiance dans ses outils, dans la matière de son labeur et dans les fruits de son effort. Nous avons tous besoin de confiance et tous besoin d'amour. Etudier les lettres, si l'on n'a pas le goût de la beauté des vocables et des rythmes, c'est un métier désespéré. Il vaut mieux planter des choux ! Et si l'on n'a pas le goût des idées, il faut se garder de la science des arts, de l'esthétique et même de l'histoire littéraire.

L'activité de ceux qui pratiquent l'histoire des idées et la science littéraire se développe dans un détroit menacé, à droite et à gauche, par deux écueils. Le Charybde de ce défilé, c'est la roide certitude, c'est la persuasion qu'on détient la vérité et qu'on ne peut se tromper, c'est une assurance intransigeante qui s'achève trop aisément en fanatisme. Le Scylla, c'est le dilettantisme, le scepticisme amusé, qui s'expose aisément à choir de l'amusement dans l'ennui et le dégoût. Dans ce détroit périlleux, mais assez profond et large pour donner passage à bien des esprits divers, il ne convient pas de s'engager à la légère. Pour ne pas échouer, il faut des dispositions et des méthodes. Des méthodes,

au pluriel, parce que les moyens et procédés changent avec l'objet et le sujet. Dans les sciences artistiques, la méthode est un instrument délicat, qu'il faut accorder ; mieux encore, on la peut comparer à ces «outils universels» qui renferment, dans un manche creux, un petit marteau, un tourne-vis, un ciseau, une vrille, et qui permettent d'accomplir tous les menus travaux de la maison. On apprend à s'en servir. Les techniques s'acquièrent. Mais le flair, le goût, le talent, ne s'acquièrent pas.

*

Voilà, dira-t-on, qui nous entraîne loin de la question des genres. Pas si loin qu'il le semble. Car ce problème se pose en plein détroit, entre les deux écueils opposés que nous venons de reconnaître. Les dogmatiques affirmeront l'existence et l'importance des genres, dont les sceptiques ne veulent pas entendre parler, ou qu'ils se refusent au moins à prendre au sérieux. Avouerai-je que, toujours préoccupé dans l'étude littéraire de laisser au subjectivisme la part belle et le jeu libre, quand il s'agit des genres, de leur existence et de leur importance, j'incline de l'autre côté et me rapproche du dogmatisme?

Position qui n'implique aucune inconséquence. Le problème des genres, en effet, est un problème de règles. On peut discuter la valeur d'une règle. Mais avant de nous demander un jugement de valeur, une loi, une règle, une organisation requiert de nous un jugement de fait. Elle nous demande tout simplement de reconnaître qu'elle existe. Une règle est un fait dès qu'elle est mise en pratique.

Ne nous attardons pas à la définition détaillée des genres. Ce qui nous occupe ici, ce sont leurs raisons, leurs racines. Or il paraît assez aisé de montrer que ce phénomène n'est pas un produit du hasard, une apparition superficielle, mais que l'habitude de ranger en genres les ouvrages de l'art tient *à la nature même de l'esprit humain*. Fonder en nature nos jugements vaut mieux encore que de les fonder en raison. Prouver que les formes de l'art satisfont l'esprit, c'est pour nos études un résultat de prix. Prouver qu'elles sont déterminées par la nature même de l'esprit, ce serait le résultat parfait, la réussite rare. La critique, premier degré de la science des arts, peut se contenter de connaître les moyens matériels, la technique de l'art auquel elle s'applique, et de posséder une échelle commode des valeurs esthétiques. Pour gravir les degrés supérieurs de notre science, il convient à mon sens de s'appuyer moins sur l'esthétique que sur la psychologie.

Déclarations un peu ambitieuses et programme trop élevé pour les simples réflexions qu'on va lire et qui ne sont que l'ébauche, ou moins encore, l'amorce, d'une étude plus poussée. Assurément, je vais plutôt affirmer que prouver, et proposer qu'affirmer. Mais la constatation des faits évidents peut, en quelque sorte, équivaloir à une preuve.

*

L'esprit humain a besoin d'ordre. Ce n'est guère contestable. Mais ce terme d'*ordre* est de ceux dont volontiers on abuse et que, dans le temps où nous vivons, on est toujours tenté de dériver dans le sens de la politique. Gardons-nous bien de cette déviation et de cette

confusion qui pourrait n'être pas désintéressée. A propos d'art et de littérature, on tomberait facilement dans l'idéologie politique, non seulement parce que la fièvre des corps publics est une peste qui infecte de proche en proche toutes les activités de l'homme, mais aussi parce que les productions de l'esprit ne sont pas strictement individuelles, parce qu'elles prennent une valeur collective, qu'elles jouent un rôle dans l'existence de la société, dès qu'elles ont quitté l'atelier et le cabinet de l'auteur pour tomber aux mains d'un public.

Ecartons résolument l'idée de la production collective de l'ouvrage littéraire, — encore que la romantique chimère du poème épique ou lyrique composé par l'ensemble du peuple anonyme enferme peut-être un germe de vérité que le criticisme de notre siècle a nié avec quelque imprudence.[1] Mais même si le poème, le drame, le livre sont un ouvrage strictement individuel, si l'auteur en l'écrivant n'a pas eu de collaborateur, a travaillé en toute indépendance et en pleine solitude, le *besoin d'ordre* n'est pas moins une des conditions de son travail créateur. Comme cela peut s'entendre en plus d'un sens, il convient de préciser.

Un artiste, un penseur qui compose un ouvrage est un homme qui vit avec plus d'intensité qu'un oisif ou qu'un travailleur adonné à une besogne quotidienne et monotone. L'artiste en besogne de création existe avec plénitude et projette dans son œuvre une émanation de son courant vital, une interprétation de sa nature personnelle. On pourrait dire que l'ouvrage d'art ou de pensée est une image, non forcément de l'artiste — qui est loin de se peindre toujours dans son œuvre —, mais de l'ordre auquel se soumet l'esprit du créateur. S'il paraît peut-être qu'ici on joue sur les mots et qu'on abuse d'eux, je ferai remarquer en langage tout simple que la création artistique et spirituelle est *une mise en ordre*, parce qu'elle est un choix d'abord, ensuite une construction. Choix dans l'océan de sensations, d'images, de notions, de souvenirs qui alimentent le courant continu de notre vie mentale. Construction, parce que l'art consiste à saisir l'insaisissable, à mettre en forme la confusion. Des sons sans rapport ne sont pas de la musique ; des mots ou des syllabes sans aucun lien ne font pas de la poésie, n'en déplaise à feu «dada» ; des notions lâchées comme les flocons de neige dans l'espace ne méritent pas le nom de pensée quand elles s'entassent comme la neige sur le sol, mais seulement quand un esprit intelligent les trie, les répartit sur un ou plusieurs plans déterminés et, suivant certaines lignes, les ordonne.

Remarquons d'autre part que le créateur n'invente pas tout. On ne fait rien avec rien. L'artiste dispose d'une expérience personnelle, mais qui est aussi, au moins dans une certaine mesure, une expérience commune. C'est par ce biais, disons-le en passant, qu'il conviendrait de réintroduire la notion de création collective dans nos études. On admet couramment aujourd'hui que la part du collectif est considérable dans

[1] Voir dans les *Mélanges Baldensperger* (1930) mon étude sur *Le problème de la poésie populaire*. Sans porter la moindre atteinte à la mémoire du génial historien que fut Joseph Bédier, on peut bien affirmer que la thèse des *Légendes épiques* n'est pas un bloc sans fissure, et que certaines de ses idées demeurent discutables, et discutées.

la vie mentale de l'individu.[1] Puis l'œuvre d'art, en général, est destinée à un public, et tient compte des connaissances, des goûts, des habitudes de ce public. Si bien que la plupart des ouvrages sont, pour ainsi parler, composés par un individu en collaboration avec la collectivité à laquelle il destine son travail.

Cette observation ne diminue nullement, à mon sens, l'originalité du créateur. Que l'originalité consiste à surprendre, à déconcerter le public, à «épater le bourgeois», c'est une conception qui se fait jour dans les périodes de décadence. Certes, un chef-d'œuvre part toujours d'une main puissante ou d'un esprit rare, mais pas d'un auteur préoccupé avant tout de faire neuf et de violenter les habitudes du public. Si nous passions en revue les grandes œuvres de la littérature universelle, nous verrions que quelques-unes frappent encore par leur singularité (par exemple la *Divine Comédie* et le *Faust* de Goethe), mais que la plupart se sont distinguées dès l'abord par leur ampleur, leur éclat, ou les harmonies de leur forme, mais non par des effets inédits, par des bizarreries. Le chef-d'œuvre durable est celui qui met un talent exceptionnel à la portée du public, qui tend une passerelle à la foule pour lui permettre l'ascension d'un point de vue élevé. Ni l'épopée homérique, ni la chanson de geste, ni Villon, ni Corneille, Racine, Molière n'ont dû surprendre et choquer. Ils ont plu par leur puissance et leur facilité. Ils ont réussi, au rebours de la parole évangélique, en versant du vin nouveau dans de vieilles outres, en remettant en honneur des formes consacrées, en exploitant des habitudes. Il est aussi erroné de croire que le génie commence toujours par être méconnu et ne triomphe qu'après avoir maté l'hostilité du public, qu'il est faux de penser que tous les artistes de talent ont été des écoliers déplorables et sont des bohêmes dévergondés.

L'artiste offre au public des ouvrages d'un certain *genre* parce que le public a des *habitudes*. Mais d'abord l'écrivain, le peintre, le musicien produisent le plus souvent des ouvrages d'un genre déterminé, parce qu'il est plus facile, plus normal, de travailler suivant des règles, suivant *un ordre établi*, que d'œuvrer en pleine fantaisie, en inventant les conditions de l'ouvrage en même temps que sa matière et que les détails de l'exécution.

Pour l'artiste, les conventions d'un genre sont donc une condition de succès, étant une recommandation auprès du public. Mais ces règles sont aussi et d'abord un instrument favorable à la conception et à l'accomplissement du travail. C'est une facilité et une sécurité. Il ne faudrait pas prêter à ces mots un sens péjoratif. «Sécurité avant tout» est le précepte le plus légitime et naturel. Rien n'est aussi fragile, aussi exposé que la vie de l'homme et que son intelligence, dans un monde où les cataclysmes et les intempéries menacent chaque jour tous les vivants, et dans une société où l'industrie humaine, à mesure qu'elle inventait des protections contre les atteintes de la nature brute, multipliait, par une aberration monstrueuse, les instruments de la guerre pour détruire les populations.

[1] Voir par exemple, l'*Introduction à la psychologie collective* par le Dr. Ch. Blondel, 1928.

L'homme ne fait rien qui vaille sans s'être entouré d'outils et d'auxiliaires. Son instinct le plus profond est de jouir de la vie et de ne pas prendre de la peine. Livré à lui-même, il ne s'efforce et ne s'évertue que pour satisfaire son appétit et ses passions. Pour créer, il lui faut l'aiguillon qui le stimule et l'ordre qui le soutient et qui le guide.

*

Empruntant à Jean-Jacques un procédé d'exposition commode, imaginons un sauvage abandonné qui aurait grandi seul dans les bois. La beauté d'une femelle inspirant à ce «petit d'homme» le désir de chanter, il paraît certain qu'il devra inventer son chant. Mais sera-t-il capable de l'inventer vraiment? Ne va-t-il pas se contenter de reproduire tant bien que mal les sons filés et modulés par les oiseaux de la forêt? Supposons cependant que notre sauvage invente une mélodie et que, la parole lui ayant été donnée par miracle, il trouve des mots rythmés pour attacher un sens à sa chanson. Assurément cette chanson ne respectera pas les règles d'un genre connu. Mais si notre homme des bois, livré à lui-même, inventait par nécessité une forme d'art rudimentaire, rien ne prouve qu'il continuerait à trouver des formes nouvelles chaque fois que le désir le pousserait à chanter. Il y a gros à parier au contraire qu'il s'empresserait d'exploiter le genre dont il serait le naïf inventeur ou, pour dire les choses plus simplement, qu'il ne saurait faire mieux que de se répéter. Certaines cadences s'imprimeraient dans sa mémoire, certains arrangements de paroles resteraient prêts à venir soutenir les balancements de la mélodie. Si l'incantation obtenait le succès désiré, il est probable que le primitif lui attacherait une signification magique et que les nécessités psychiques de l'habitude se multiplieraient par la valeur religieuse des rites. La chanson d'amour se trouverait fixée dans le cadre inflexible d'une formule, et seules des révolutions de la peuplade issue de notre «petit d'homme» sauraient assouplir ce genre rigoureux.

Quittons la forêt vierge pour rentrer dans le monde civilisé. L'individu grandi dans la société et instruit dans les écoles, pénétré de bonne heure par les leçons et les lectures, arrive à l'âge de production tout farci de souvenirs et hanté de réminiscences inconscientes. On connaît aujourd'hui la part immense de l'imitation dans la production de l'esprit. Corneille a fait des comédies, des tragi-comédies et des tragédies parce qu'on en faisait avant lui, et c'est plutôt par un hasard, ou par un léger écart de son génie, que la «tragi-comédie» du *Cid* s'est trouvée le modèle de la tragédie classique. Les révolutions littéraires, envisagées d'un œil critique, nous offrent beaucoup plutôt le spectacle de la continuité involontaire que celui de la rupture et du recommencement à frais nouveaux.

Voyez les deux bouleversements les plus radicaux des lettres françaises, le Renaissance et le romantisme. Les historiens qui ne voient dans la Renaissance littéraire qu'une continuation du moyen âge exagèrent assurément, aussi bien que ceux qui découvrent déjà tout le romantisme avant la Révolution française, ou qui retrouvent chez les romantiques de 1830 toutes les habitudes de l'esprit classique. Mais si ces historiens exagèrent, ils ne font que forcer les proportions d'une réalité

incontestable. Chaque nouveau poète apporte en naissant, en débutant, un élément neuf, une originalité irréductible, qui est celle de toute personnalité. Mais, par une de ces antinomies qui divisent toute vérité d'ici-bas, l'individu le plus original, l'école la plus hardie, les novateurs les plus irrévérencieux, ne sont jamais capables d'abolir ce qui les a précédés et préparés, et se rattachent bon gré mal gré à une tradition.

Souvent ils se contentent de s'opposer à leurs prédécesseurs immédiats ; mais pour s'appuyer et s'autoriser, ils vont se chercher des modèles, des répondants, dans une période plus ancienne. Ainsi les poètes de 1550, maudissant Marot ou les marotiques, imitaient le lointain Pindare et les assez proches pétrarquistes italiens. Ainsi les poètes de 1825 envoyaient promener Racine et les «perruques», invoquaient Ronsard et Shakespeare, mais se rattachaient plus qu'ils ne le savaient eux-mêmes à Chénier, à Parny, aux continuateurs de Jean-Jacques, à Walter Scott et à Byron.

Le genre de la tragédie, le plus fortement organisé des genres classiques, avait si bien imprimé dans l'esprit français ses règles en apparence très arbitraires que tout l'effort du principal inventeur du drame romantique aboutit à substituer aux cinq actes en alexandrins soumis à trois ou quatre[1] unités, une pièce en... cinq actes en alexandrins soumise encore à l'unité d'action. Et ce qui distingue *Hernani* et *Ruy Blas* de *Polyeucte* et d'*Iphigénie* fut, en définitive, beaucoup plus des faiblesses involontaires que des innovations concertées et si hautement proclamées. La substitution du lyrisme pittoresque à la rhétorique des passions marque assurément un changement profond, et d'ailleurs regrettable, dans l'histoire de la tragédie. Cependant la tragédie continuait. Il est vrai que, sous le style coloré de Victor Hugo et de ses continuateurs, le vieux drame tragique en vers n'est plus semblable à ce qu'il était sous la baguette enchantée de Racine. Le genre de la tragédie classique, constitué par une suite de tentatives convergentes, entre 1550 et 1635 environ, porté à son point de perfection par le double bonheur du génie de Corneille et du génie de Racine, était entré avec Voltaire dans un stade de transformation descendante, correspondant à la période ascendante de ses débuts. C'est une décomposition lente, ce n'est pas une dissolution rapide. Trop grande est, au moins chez les peuples classiques, la puissance de l'habitude.

Les genres agissent et meurent, paraissent et cèdent la place à d'autres. Mais, — au moins chez les nations de haute culture qui se sont instinctivement rattachées à la plus ancienne et vivace tradition de civilisation spirituelle, celle du Proche Orient qui a fleuri dans Athènes et que Rome a transmise, — les genres principaux persévèrent et se perpétuent avec une incroyable vitalité. Ils se transforment pour s'adapter au changement des mœurs et des conditions matérielles de la vie. L'évolution du *roman* est un exemple admirable de cette souplesse et de cette fermeté d'un genre en pleine fortune universelle, après un développement qui a commencé avant nos langues, avant notre ère

[1] La quatrième unité qu'il faudrait toujours joindre aux trois autres, est celle de ton, bien plus importante que celles du temps et du lieu, pour définir la tragédie classique.

chrétienne... Si l'on ne recherche pas un parallélisme trop étroit avec les sciences biologiques, il est parfaitement légitime de reprendre l'expression de Brunetière et de parler encore de *l'évolution des genres.* On remarquera même que l'expression est devenue moins impropre dans la science littéraire que dans les sciences naturelles, maintenant que les biologistes laissent de plus en plus tomber, comme inadéquate, fallacieuse, erronée, la notion d'évolution des espèces, si précieusement choyée par le positivisme du XIXe siècle.

*

Si la science des arts peut recueillir maintenant le concept suranné de l'évolution, elle serait en droit de donner également asile à un autre terme du vocabulaire darwinien. La création artistique n'est pas sans analogie avec la lutte pour la vie. Le mécanisme des genres rappelle un mécanisme de défense que les êtres organisés opposent aux atteintes des puissances destructrices. Mais nous l'avons déjà indiqué, et il faut se garder d'abuser de ce genre d'images et de similitudes. Arrêtons-nous cependant à un point que nous avons touché au passage et qui mérite d'être précisé, la relation de l'*originalité* avec les règles, avec la discipline des genres.

On pourrait croire que le simple talent a plus besoin de règles que le génie, comme le débile marche en s'appuyant sur deux cannes alors que le jeune sportif s'élance librement et bondit les coudes au corps. En réalité, un coup d'œil sur les chefs-d'œuvre de la littérature classique nous montre que le rapport de l'esprit créateur avec les formes régulières et traditionnelles est différent, plus compliqué.

Il n'y a pas des hommes de talent d'une part, et de l'autre des hommes de génie, — pour ne rien dire de ceux qui ne sont que d'adroits faiseurs, ni de ceux qui ne sont que des sots. Il y a des individus, tous distincts, et dans la masse infiniment variée de ces êtres individuels, des personnages qui présentent quelque ressemblance, et qu'on peut par conséquent rapprocher, grouper en familles, par une opération arbitraire, sans doute, mais légitime. Dans le peuple des écrivains créateurs, il est aisé de voir que ce ne sont pas les plus grands qui ont doté leur art des innovations les plus hardies. A vrai dire, cela dépend peut-être des milieux et des périodes autant que de la psychologie individuelle. Et l'on peut prétendre, en forçant légèrement les termes pour simplifier, que *les âges et les nations classiques* attachent beaucoup moins de prix à la nouveauté de l'invention qu'à la perfection du travail formel qui permet, par la vertu de l'art expressif, de conférer à la matière spirituelle de l'œuvre une intensité incomparable.

Rabelais fut et demeure un inventeur plus original que les romanciers et les satiriques du Grand Siècle. Bien qu'il se rattache à plusieurs traditions de contes facétieux et légendaires, son livre ne rentre dans le cadre d'aucun genre et n'est devenu le modèle d'aucun genre. Nul historien ne songerait à tenir l'auteur de *Pantagruel* pour un artisan du classicisme, alors qu'il est si naturel de faire de Marot un anneau dans la tradition la plus apparente de la poésie française, alors qu'il est si plausible de voir dans les poètes de la Pléiade, interprètes-types en terre

de France de la Renaissance littéraire, les maîtres d'une première école classique qui fonde les assises de la doctrine.

Corneille et Racine, si souvent mis en parallèle, nous offrent un exemple frappant des deux attitudes que le génie peut prendre quand il s'enferme dans les gênes et les puissances d'un genre. On simplifie sans doute à l'excès en affirmant que Corneille n'a cessé de se débattre contre les unités et de ruser avec elles, tandis que Racine les a acceptées comme une discipline aimable et en a tiré le plus avantageux parti. Il faut tenir compte du fait que, sous Corneille et grâce à lui, le moule de la tragédie classique achevait de se former, de se durcir, tandis que l'évolution du genre se trouvait plus avancée quand Racine est entré dans la lice. L'un et l'autre ont profité des règles, l'existence du genre a été favorable à tous les deux, mais inégalement et différemment. Plus inventif, Corneille gardait une prédilection secrète ou déclarée pour la tragi-comédie, pour ses tons mêlés et ses intrigues imaginaires et compliquées. Ce grand dramatiste avait le goût du roman versifié, de la situation risquée, de la morale héroïque, d'une psychologie de rêve. On a souvent parlé de sa préciosité, même de son romantisme, et c'était rendre, en termes discutables, un juste compte de l'affinité de Corneille avec le goût de sa génération précieuse et romanesque. Vous verrez que la critique française, adoptant un terme étranger qu'elle s'est jusqu'ici soigneusement gardée d'appliquer à la littérature, traitera bientôt Corneille de poète *baroque*.[1]

Cela n'empêchera pas l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte* d'avoir adopté le genre de la tragédie régulière et de l'avoir consacré par la puissance de son talent poétique. Mais il reste évident que Racine est le seul grand poète qui se soit senti parfaitement à l'aise dans le réseau serré de règles et de conventions de la tragédie classique ; le seul qui ait su mettre au départ de la transfiguration poétique ce grain pur d'observation réaliste dont le Français a besoin pour goûter la beauté de l'art ; le seul enfin qui, soutenu par la discipline et par le succès du genre consacré, ait songé à le purifier en le retrempant à ses origines et, renouant la veine française à la tradition grecque, ait pu retrouver la note du pur tragique, moral et fatal, humain et divin.

Aujourd'hui la science littéraire revise avec zèle l'image conventionnelle d'un classicisme rationaliste, un peu roidi par la discipline des règles et desséché par l'analyse morale. Insistant sur la sensibilité de Racine, sur sa tendresse mêlée de cruauté, sur sa souplesse de félin à l'affût d'une proie, sur sa connaissance et sa curiosité de la femme,

[1] Daniel Mornet, Fernand Baldensperger (voir dans le premier numéro d'*Hélicon*, p. 6--8, l'article de ce dernier, avec ses références ; le *Corneille* de Robert Brasillach a paru en volume) ont récemment entrepris ou résumé cette «revalution littéraire du XVII[e] siècle» qui consiste à montrer, à côté du courant rationaliste et analytique, la persistance de la gauloiserie et surtout l'importance du romanesque mondain et de l'exigence des bienséances. — En français le terme de *baroque* ne s'emploie que pour l'architecture et les arts plastiques. Mais voici un critique, M. Benjamin Crémieux, qui oppose *baroque* à *classique*, à propos des romans et tragédies du XVII[e] siècle (*Nouvelle Revue Française*, 1[er] juin 1938, p. 1026). Pour la conciliation de la fantaisie gauloise avec le classicisme ordonnateur, voir mon ouvrage sur l'*Esprit classique et la comédie* (1925).

sur sa prédilection pour les désirs, les émotions et les défaites de l'amour, nos juges d'appel pourraient être tentés de libérer Racine des cadres du classicisme et de le laisser glisser dans le préromantisme. L'entreprise cependant aurait peu de chances de succès. Il est trop évident en effet que chez Racine la passion a trouvé son maître et que, si elle est le ressort vibrant de son œuvre, elle a été soumise à l'art comme le ressort est enfermé dans la montre. Je m'attendrais plutôt que, dans le procès en revision du classicisme, on nous fît voir en Racine le seul classique français, avec Bossuet peut-être, parce que son génie s'est confondu avec l'esprit authentique du *genre par excellence*, la tragédie, comme le talent de Bossuet s'accorde parfaitement aux conditions de la grande éloquence pathétique mais composée.

Il ne serait pas difficile en effet de montrer que ni les précieux et toute la génération irrégulière, «romantique», de Louis XIII et de la Fronde, ni l'inclassable Pascal, ni les épistoliers, ni les mémorialistes, ni le fabuliste qui est le grand lyrique du siècle, ni son égal en prose, l'auteur des *Caractères*, ne se sont enfermés dans un genre étroit, ne se sont soumis à des règles strictes. Même la *Princesse de Clèves*, loin d'être un pur roman d'analyse psychologique, accorde beaucoup à l'intérêt de curiosité, aux complications de l'intrigue aventureuse. Même Boileau, toujours empressé à dire *je*, et si maladroit à enchaîner les vers qu'il compose par petits couplets, manque outrageusement aux deux conditions principales du classicisme traditionnel, l'impersonnalité objective pour le fond, la composition organique et continue pour la forme... Après quoi, le vent ayant tourné, et le désir venant de reviser la revision, on insistera de nouveau avec fruit sur le rôle de la raison impersonnelle et l'importance de la régularité dans cette littérature inépuisable de la France royale.

Ce qui ne fait pas de doute, c'est la fermeté de la doctrine classique chez les *théoriciens*. Le décalage est assurément considérable entre la théorie et la pratique, entre le dogmatisme des raisonneurs et la libre variété des plumes et des imaginations. Phénomène assez naturel. On voit cependant que la discipline la plus communément acceptée par les écrivains du XVIIe et encore, à un moindre degré, du XVIIIe siècle, est la *distinction des genres*. Molière a prodigieusement animé la comédie, au point qu'après lui la pauvre a failli mourir de fatigue. Mais, sauf dans son drame de *Don Juan* et dans ses divertissements lyriques, il a en somme adopté et maintenu les variétés du genre comique pratiquées par ses prédécesseurs à la suite d'une longue tradition : farce en vers à la française, farce en prose à la mode italo-française, grande comédie littéraire en cinq actes et en vers. La Fontaine, en versant sa fantaisie et son humour dans le vieux genre de l'apologue, l'a profondément renouvelé. Cependant il lui a donné, avec une dignité nouvelle, une forme, souple mais assez ferme, que ses successeurs français ont reprise longtemps sans la modifier. Pour ne pas parler du petit genre de la *maxime*, affiné par La Rochefoucauld et ses amis, on en pourrait dire autant du genre antique des *caractères*, renouvelé des Grecs et enrichi par La Bruyère, et fixé par lui pour le grand profit des imitateurs qui n'ont pas manqué.

Certes «la crise de la conscience européenne» vient ébranler le pur idéal, humain, religieux et artistique du classicisme louisquatorzien au moment où il a pris sa forme parfaite. Certes, des protestations se produisent dès le début du siècle de Louis XV contre la tyrannie des unités et de l'alexandrin au théâtre, et de nouveaux hybrides du comique et du tragique viennent renforcer la veine du drame irrégulier qui n'avait cessé de vivre à côté des genres proprement classiques. Certes toutes les vagues sentimentales et les aspirations naturistes du préromantisme s'affirment bien avant Jean-Jacques et reçoivent de l'Angleterre, puis du Genevois Rousseau, et de Diderot et de Bernardin de Saint-Pierre, etc. des renforts incessants. Mais en dépit de tant de coups dirigés contre le palais classique, on ne peut assez s'étonner de la force de résistance dont fait preuve la doctrine de Boileau, et la constance avec laquelle les poètes lyriques et dramatiques restent fidèles aux genres adoptés par leurs grands pères. Faut-il que la France soit la patrie de la tradition pour que l'école romantique ait eu tant de mal, après presque un siècle de préromantisme, à venir à bout du classicisme en 1830 ! Et faut-il que la tragédie régulière ait répondu au goût le plus intime du public français pour qu'un Ponsard ait triomphé, en 1843, du grand poète des *Burgraves !* Jusqu'à 1914, il ne se passait pas d'année que le public parisien n'applaudît une ou plusieurs tragédies nouvelles en cinq actes et en vers. La faveur de la bourgeoisie cultivée allait à des comédies-dramatiques, comme celles de Hervieu, comme le *Duel* de Lavedan, qui sont exactement conçues comme des tragédies classiques mises en prose et jouées en costumes modernes. Et cette technique morale et formelle de la tragédie a marqué si fort l'esprit et le métier littéraires des Français qu'il est facile, aujourd'hui encore, de déceler chez une partie des romanciers l'ordonnance, la composition, héritée de Racine et de sa longue postérité.

La tragédie régulière est le modèle d'un genre qui a réussi parce que ses règles formelles, arrêtées après une longue élaboration esthétique, n'étaient pas des clauses arbitraires mais répondaient à un besoin profond de l'âme humaine de s'exprimer en beauté avec le plus de force et le moins de dépense possible. Donnant à ce terme son sens le plus large et le plus élevé, nous pouvons dire que la tragédie classique est un instrument *économique.* L'homme, animal social, a besoin, pour vivre, d'une organisation qui tienne compte de sa nature et qui la dirige en la contenant. Il a besoin de règles pour diriger sa maison, c'est-à-dire d'une économie. *Les genres sont l'économie des arts et des lettres.*

*

Il a été question surtout ici de la tragédie, parce qu'elle est en France le genre organique et significatif par excellence. Les formes fixes de la poésie, ballades, rondeaux et sonnets, comparés au grand genre tragique, font figure de bagatelles. On serait tenté de reprendre à leur sujet les termes méprisants qu'un grand poète leur appliquait naguère, et de railler avec Claudel ces «bibelots d'étagère, sujets de pendule, souvenirs de Dieppe, tabatières à musique... et œufs en bois, dont notre littérature a toujours montré une abondance si réjouissante»[1]. Ce dédain

[1] Claudel: *Positions et propositions*, t. Ier, p. 89.

de l'auteur puissant de l'*Annonce faite à Marie* pour les formes menues et pour toute poésie qui accepte la discipline du vers régulier et du genre fixé peut plaire ou déplaire. A ceux qui aiment confronter les types d'esprit, on recommandera de comparer la poétique de Claudel avec celle de Valéry et de mettre en parallèle les *Propositions sur le vers français* du premier avec les pages *Au sujet d'Adonis* dans lesquelles le laborieux auteur de la *Jeune Parque* fait l'éloge convaincu des «chaînes volontaires» dont les poètes de tous les temps, affirme-t-il, ont aimé se charger. Le *principe de la contrainte dans l'art* est classique par excellence. Mais il convient mieux encore à une certaine tournure d'esprit et disposition de talent qu'à une école littéraire particulière.[1] C'est pourquoi les genres, dont l'existence même se rattache évidemment à ce principe de la contrainte artistique, forment un élément essentiel de la doctrine classique, mais ont une signification qui échappe aux écoles, une portée qui dépasse les périodes. S'il semblait qu'on vient plutôt de l'affirmer que de le prouver, les poèmes à forme fixe nous en fourniraient, pour terminer, un exemple assez curieux.

L'histoire du *sonnet* est connue.[2] Les raisons de son succès toujours renaissant n'apparaissent pas sans conteste. Je doute pour ma part que la difficulté seule ait conféré tant d'attrait à ce bref exercice soumis à des règles si rigoureuses. Le rythme des deux quatrains aux rimes répétées et du sixain divisible en tercets possède sans doute une vertu particulière, analogue dans ses menues dimensions au charme d'incantation de certaines mélodies strictement dessinées. C'est probablement l'étude des formes musicales qui nous donnerait les critères les plus sûrs pour apprécier la valeur rythmique du sonnet. Quoi qu'il en soit, l'usage d'une forme fixe aussi difficile est étroitement lié au principe de la contrainte et de sa valeur poétique. Et l'on pourrait croire que le sonnet est né avec le classicisme, qu'il a disparu avec le triomphe du lyrisme romantique. Or il n'en est rien.

Ce qui est vrai, c'est que les grands poètes véritablement romantiques aimaient trop la liberté pour arrêter dans un moule étriqué les flots mouvants de leurs images déchaînées. On ne connaît pas, sauf erreur, un seul sonnet de Lamartine ; Hugo et Vigny en ont chacun laissé (laissé et non recueilli) ce qu'on en peut compter sur les doigts d'une main. Musset, plus traditionnel et plus mondain, donc moins romantique à plus d'un égard, s'est amusé à tourner des sonnets et des rondeaux. Mais ce sont surtout les intimistes, comme Sainte-Beuve, et les partisans de l'art formel comme Théophile Gautier, qui ont réhabilité le vieux sonnet. Cette forme précieuse, naturellement mesurée aux courtes effusions de l'intimité et au travail d'orfèvre de l'art pour l'art, a toutefois connu une fortune plus surprenante.

C'est en effet dans le sonnet que plusieurs initiateurs de la poésie nouvelle, rompant avec le goût classique comme avec le mouvement

[1] Aux XIXe et XXe siècles ce principe de la contrainte formelle favorable à la poésie est défendu particulièrement par Th. Gautier et les Parnassiens, par Baudelaire, Mallarmé, Valéry, — par Edgar Poe et Oscar Wilde, — par Nietzsche.

[2] Voir Max Jasinski : *Histoire du sonnet en France*, 1903.

romantique, se sont plus à verser leur inspiration rare, les obscures clartés du *symbolisme*... Gérard de Nerval recueille en 1854, à la suite des *Filles du feu*, les douze sonnets des «Chimères», qui ont le sombre éclat des diamants noirs. Baudelaire, traitant il est vrai ce petit genre avec quelque libertinage, lui fait une si large place dans son recueil que les sonnets constituent la moitié des pièces de l'édition définitive des *Fleurs du mal*. Verlaine ne dédaigne pas le rite des quatorze vers, quitte à mettre le sonnet «les jambes en l'air» quand il se trouve en humeur de liberté. Il importe davantage à notre propos de relever la part du lion ménagée au sonnet dans le mince *corpus* des *Poésies* de Mallarmé. N'est-ce pas sur des pièces comme «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» et «Victorieusement fui le suicide beau» que s'exerce l'ingénieuse exégèse de ceux qui prétendent saisir la quintessence du symbolisme? Or ces pièces sont des sonnets, comme aussi ce magnifique *Tombeau d'Edgar Poe* qui fait moins de difficultés pour nous livrer son trésor secret.

Singulière persistance du plus formel, du plus byzantin des genres modernes, dont se révèlent les surprenantes ressources quand une conception de la poésie qui paraît toute nouvelle vient à s'emparer de lui. Il a suffi que les symbolistes que nous venons de nommer aient eu le souffle court et que, d'accord avec leur maître Poe, ils aient estimé que le miracle de poésie se produit seulement dans des pièces brèves et par la vertu du labeur artistique, pour que le sonnet, plusieurs fois centenaire, reprît une nouvelle jeunesse et acquît une force profonde qu'il n'avait jamais eue.

Douterons-nous après cela de la signification des genres dans les lettres, dans les arts, de leur accord intime avec la nature du travail créateur?

(Berne.) *Pierre Kohler*

LA RIMA NELLA POESIA ITALIANA

La rima non sembra più ricercare l'orecchio e l'animo dei moderni. E spesso in quelle rare poesie che ancora sostengono il suono *similiter cadens*, la rima vuol essere assunta con un sottinteso di gioco e di eleganza letteraria, facendo non so che ironia su quel modo stesso che si viene adoperando. Così un musicista modernissimo può assumere il vecchio accompagnamento ottocentesco con una sua intenzione di scherzo o di caricatura o di satira, sul mezzo stesso ritmico di cui in quel punto si avvale.

La rima innocente che ha fede in sè medesima, trovata per grazia improvvisa o per lenta elaborazione, è cosa oggi rarissima. E già, del resto, in qualcuno dei più alessandrini ottocentisti, tendeva a dissimularsi e quasi sparire, pur nel serrato gioco delle terzine che così alto cantarono in Dante e nel Petrarca.

Ma se la rima decadde e par sul punto di spegnersi, non è per le severe e pur futili critiche a lei rivolte in ogni tempo : giacchè nel fatto le polemiche stesse eran segno della sua vitalità : e non è caso che i suoi stessi negatori continuassero poi a scrivere in rima. Così Giulio Orsini che alla rima mosse l'ultimo elegante assalto, fu tra i più felici rimatori del suo tempo. E in rima scrisse la maggior parte dei *Canti* Giacomo Leopardi, che pure in un pensiero del 13 ottobre 1821 aveva asserito : «Nei versi rimati, per quanto la rima paia spontanea... il concetto è mezzo del poeta, mezzo della rima, e talvolta un terzo di quella e due di questa, talvolta tutto della sola rima.»

Se dunque i poeti dopo aver mosso sì fiere accuse alla rima (e in ogni secolo le accuse si somiglian tutte) han continuato a valersene, si dovrà forse conchiudere che la rima «naturale in questa lingua e quasi nata con lei» — come scrisse Torquato Tasso — sia veramente inseparabile dalla poesia italiana?

Nessuno, io credo, si sentirebbe di riasserire oggi un così ingenuo principio. Dei vecchi elementi di più stretta origine musicale, non pure la rima ha perduto ogni carattere di necessità, ma anche il verso regolare : e i moderni possono sentire i più romiti sensi lirici della parola, con un ordine più intimo di quello stabilito dal numero delle sillabe e la regolare posa degli accenti.

*

Poca importanza ha qui la ricerca sull'origine della rima, voce che intanto quasi concordemente si fa risalire a *rhytmus*. Vi fu chi la disse di origine gotica e germanica, entrata nel mondo al cadere dell'impero

romano, «col duello e col gius feudale» come scrisse l'Algarotti. E fu opposto che a sua volta la rima germanica nasce veramente dagl'inni medievali, come, più tardi, subisce la scuola dei versi provenzali e francesi. Altri, già nel Cinquecento, assegnò l'origine della rima agli influssi degli Arabi entrati nella Spagna e nel mezzogiorno di Francia, e questa tesi lungamente oppugnata ritrova oggi nuovi animosi assertori. Altri sostenne che la rima era ormai matura e inevitabile per «l'alterazione stessa dei metri in ritmi» vi fosse oppur no «un impulso o un aiuto non latino».

E sembra a noi che veramente la ricerca delle origini sia malagevole e in gran parte vana, perchè il fenomeno vocale della rima è in sè medesimo di tal natura da poter esser sorto in qualsiasi luogo, sicchè nella preistoria di ogni letteratura, giunta alla maturità del rimare, si ritrova agevolmente un precedente etnico: e così a me par si faccia fatica a pensare che non fosse rimata la poesia popolare e quella mnemonica degli antichi, quando si avvertano le rime, sia pure infrequenti, nei colti poeti di Roma, da Ennio e Virgilio a Seneca.

La storia che veramente ci interessa, coincide con una nuova musicalità vocale, che trova il più maturo sistema melodico in Dante e nel Petrarca, dopo le pur raffinatissime rime di provenzali e siciliani e toscani.

Petrarca ha veramente condotto alla suprema perfezione il rimario: e per il riferimento perenne che alla sua poesia s'è fatto nei secoli, si direbbe che lo abbia chiuso in termini invalicabili. Ma il Petrarca obbediva ad una legge di spontaneità ch'era nel «genio» della lingua, non già ad un arbitrio: ad una legge che per vie native conduceva a quelle voci, a quegli echi, a quegli incanti. Perciò pochissime rime vitali si son potute aggiungere alle sue: il rimario anche più del dizionario è lento e ritroso. Ed è stato più facile uscire interamente dall'aureo carcere di quelle rime, col verso sciolto, col verso libero, colla prosa, che non arricchire le parentele delle cadenze simili e delle voci sorelle.

*

La polemica sulla rima fu assai viva nel Cinquecento, dopo che Cosimo Rucellai ebbe usato il verso sciolto nella *Rosmunda*, e Gian Giorgio Trissino ebbe scritto in endecasillabi sciolti quell'*Italia Liberata dai Goti* che ha acquistata fama singolarissima come esempio di libro che nessuno legge.

Forse il generale carattere di quei contrasti può esser, meglio che altrove, ritrovato nelle opere di Sperone Speroni, che avendo scritto in rima la sua tragedia riformata di Canace e Macareo, fu costretto a difendere in un medesimo punto la rima e sè stesso.

A lui il verso volgare senza rima (concedendovi — diceva — che sia verso) appariva come «un uomo senza anima», stupido, insulso, plebeo, e finalmente immobile: e, con una immagine culinaria, aggiungeva: «è cosa sciocca, come lasagna senza cacio».

Ricerca lo Speroni l'origine e anzi la necessità della rima: «I volgari antichi (i quali però da' Siciliani tolsero il modo di comporre rime, e da' Provenzali da poi) volendosi accostare agli ordini de' Greci e de' Latini,

e veggendo che ne' versi volgari non aveano luoco nè trochei, nè spondei, nè dattili, nè anapesti, nè iambi, nè pirrichii, nè altri simili piedi, s'imaginaro che quello che non potevano questi piedi ne' versi volgari, come quei versi ch'aveano tutti il loro piede d'una sillaba, il potessero le rime ; e le rime fossero come una legge che legasse il poeta volgare, non altrimenti che i detti piedi il legano appresso a' Greci ed appresso a' Latini.»

Traeva quindi lo Speroni dalla dottrina del Bembo il principio che il verso senza rima non fosse nè grave nè piacevole, e osservava : «La gravità e la piacevolezza nella prosa si generano dal concento e dall'armonia delle voci : ma nel verso, oltra ciò, dalla lontananza e vicinità delle rime. . . Volete sbandire dal verso quella cosa che'l fa numerosissimo e soave, e senza il quale non vi è nè numero nè soavità?»

Nella rima «come in lor sede le nostre orecchie vaghe sono di riposarsi e per la qual spesse fiate si move l'anima a pensar cose e pensate significarle, con così nuove e pellegrine metafore che non umano artificio ma furore che nasca in noi dalla rima si può chiamar veramente la poesia dei Toscani. . . La rima dunque incatena ed unisce il poema volgare, come l'armonia e ritmo delle sillabe fatta con proporzione unisce ed incatena i versi particolari».

Nè qui si arresta l'apologia, giungendo al paradosso allegro che solo la rima distingue l'uomo dai bruti : «La rima essendo diligente inquisizione della moltitudine ed identità delle lettere che entrano in essa sillaba sopra la quale casca la rima, par che sia condizione propria della dizione in quanto umana, cioè in quanto terminata e significante ; però è più nobile dell'altre due cose, cioè armonia e numero, le quali sono nella dizione non come dizione significativa, ma come suono e voce, il che può essere nelle cose inanimate e ne' bruti.»

«È anche la rima seggio, fine e riposo dell'orecchio e dello intelletto : che la natura alle orecchie ha trovata questa concinnità di rispondenza nella quale è maggiore armonia che nel grave ed acuto. Che ancor che 'l grave ed acuto refratti generino forse maggior armonia che non fa l'unisono, nondimeno perchè nel volgare non è quella rifrazion di grave ed acuto ma sono l'uno dopo l'altro e vi è l'unisono ove è la rima, però qui è maggiore armonia. Di qui viene che parlando de'versi nostri il poeta e l'orator li chiama rima, prendendo la parte più nobile del verso per il tutto. E ciò sia detto quanto al riposo delle orecchie. Quanto a quello dello'ntelletto, è gran riposo in su la rima, perchè sopra quella le più volte finisce la sentenzia, la quale è pasto dello intelletto».

Dopo di che si può avvertire quest'altra ambiziosa conclusione : «È dunque il nostro verso nobilissimo perchè ha in sè non pure il numero della clausola, cosa a lui ed alla prosa comune : non pure il numero del verso come ha il Greco ed il Latino, ma il numero del poema, il quale nasce dalla proporzione dell'un verso all'altro : e per conseguente il poema volgare ha più unità per tal causa che non ha il Greco ed il Latino. Dunque fa un gran male chi priva il nostro verso e poema di questo concento, di questo riposo e di questa unione ed unità.»

Così poneva la difesa della rima Speroni degli Alvarotti: e forse quanto avessero torto in un medesimo tratto negatori e settatori, non occorrerebbe dire, tanta è l'evidenza delle lor parole.

Ma proprio nel Cinquecento, nel vivo della poesia e non già nelle polemiche, l'adozione dell'endecasillabo sciolto da parte di Torquato Tasso, nel *Torrismondo* e nel *Mondo creato*, e il metro prevalentemente libero dell'*Aminta*, avevano mostrata la legittimità di nuovi modi, scevri di rime, alla poesia italiana.

Era chiaro che la nuova libera maniera di verso non aveva bisogno di assaltar le rime per farsi valere; ma la contesa non finì, e i poeti amarono piuttosto di accusar la rima e continuare a valersene, che non riconoscere la genuina natura di quelle due forme vocali. Apollo certamente era bisbetico.

*

Le accuse che il Leopardi adunava contro la rima erano state proposte cento e cento volte. Il secolo XVIII aveva perfin conosciuto quei pumicei e sinistri poeti che il Baretti, settator della rima, chiamò *versiscioltai*.

Non s'era letto appo Voltaire, anzi appo il patriarca di Ferney, che la rima costringe a dire ciò che si può, non ciò che si vuole? Risuonava ancora l'arguzia di Fontenelle sui matrimonii delle parole, annoiate esse medesime di doversi sempre tener compagnia. E versi nudi, senza maschera di rime, s'invocavano dalla *Merope* del Maffei in poi, soprattutto nella poesia drammatica.

Anche gli scrittori ligi alla rima ne avevano avvertito i pericoli e i falli. Nella satira indirizzata a Molière il crudo Boileau aveva scritto parole festose:

Souvent j'ai beau rêver du matin jusqu'au soir:
Quand je veux dire blanc, *la quinteuse dit* noir...
Si je pense exprimer un Auteur sans défaut,
La Raison dit Virgile, *et la Rime* Quinaut.

E quindi nell'*Art poétique* aveva dato le regole per ridurre la rima in servitù; poichè

La Rime est une esclave et ne doit qu'obéir.
Lorsqu'à la bien chercher d'abord on s'évertue,
L'esprit à la trouver aisément s'habitue.
Au joug de la Raison sans peine elle fléchit,
Et loin de la gêner, la sert et l'enrichit.

Ecco Boileau assegnare alla rima quei meriti che gli altri più le negano; e ciò in nome della non poetica *Raison*. Vero è che questa parola adombrava soltanto un principio di coerenza e di sincerità.

E Fénelon dopo aver sostenuto che la versificazione di Greci e di Latini è incomparabilmente *moins gênante* che la francese e che *la rime est plus difficile elle seule que toutes leurs règles ensemble*, affermava che tuttavia senza la rima la poesia di Francia sarebbe interamente caduta.

Un saggio di Francesco Algarotti conchiudeva per quelle soluzioni medie che alla fine non convincono alcuno. Assomigliava la rima al-

l'acrostico, la faceva rea di costringere il poeta a servirsi di voci e di espressioni improprie, e a slungar di soverchio il sentimento; la considerava «in certo modo tiranna per quello che spetta alla retta collocazione delle parole». E diceva su per giù che la rima fa subito prevedere ciò che il poeta, attratto da quella cadenza, dirà in seguito, che in alcuni casi può esser «diletto», ma il più delle volte è «noia». Le traduzioni sarebbero il cimento decisivo della rima, svelando i torti che essa fa «alla giusta espressione del sentimento, alla verisimiglianza e alla naturalezza» specialmente nella poesia drammatica.

E da mediocre conciliatore, colui che aveva scritto il *Newtonianismo per le Dame*, proponeva che la rima si serbasse a canzoni e sonetti e poi «ai componimenti fatti di piccoli versi». La ragione? questa: che avendo la lingua italiana abbondanza di lunghe e di brevi, di dattili e di spondei, la prosodia è senza regole certe e stabili: e dovendo la misura dei nostri versi esser determinata dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti (invece della quantità) i componimenti fatti in simili versi, se non sono rimati, *danno troppo facilmente nel prosaico*.

Allora? «la rima è tanto necessaria a tali composizioni, quanto l'acconciatura e i nei sono necessarii a distinguer quelle donne che per la loro aria e per il loro portamento verrebbono ad esser confuse con le plebee». Dove si vede quanto poco rispetto avesse Francesco Algarotti e della poesia e delle donne.

*

Ma tutte queste obbiezioni che guardano un po' dall'esterno l'intero fatto poetico, potrebbero valere, se mai, per coloro che non son poeti, o per i momenti bui e senza estro che non mancano neppure ai poeti veri. Se alcuno di costoro concepì un suo componimento in rima, l'ispirazione si volse nativamente alle cadenze ed agli echi, già iscritta nella vocalità di quei ritorni. Un tema artistico può avere lunghissima durata ma è un atto solo: e chi il tema riprenda, anche dopo lunga pausa, lo riassumerà intero nella sua legge nativa, come quando si fabbrica una casa i cui ultimi elementi, più vicini al cielo, rispondono ai primi, fondati sulla pietra sotto il suolo, in una legge di pesi e di ritmi in cui stan l'aureo equilibrio e la durata.

Perciò non ha senso la pretesa di legittimare soltanto la poesia breve. Il Leopardi disse che la poesia è un impeto, e disse vero; ma rese materiale quell'idea quando aggiunse che perciò un componimento non può esser lungo: e la sua teoria, smentita da lui medesimo, ridurrebbe la lirica pura all'interiezione, anzi alla più breve e impetuosa delle interiezioni. Anche l'amore è un impeto: pure la gestazione di una creatura ha una lunga durata. Vero è che una sentenza leopardiana più matura corregge indirettamente, ma radicalmente, quel principio, quando afferma che la *Divina Commedia* è una *lunga lirica*.

Ma una poesia, e sia la più fuggitiva, incontra sempre ostacoli che possono esserle perfin letali: e sempre ha poi in sè stessa una difficoltà d'abbrivo e di moto, simile a quella resistenza dell'aria sulla quale, secondo un illustre paragone, s'appoggia e s'afforza il volo della colomba.

E la necessità che l'ispirazione pose della rima non è difficoltà maggiore di quanto sia la necessità degli accenti regolari, e delle tempere nei colori delle sillabe; anzi neppur della prosodia d'ogni più comun prosa, nei cui periodi, assai di frequente, presso i meno scaltri scrittori, si avvertono errori d'accentuazione e si incontrano sillabe inutili, per obbedire all'armonia prestabilita dal ritmo stesso di una prosa, così come un poeta mancato si svia magari dietro una rima che lo obbliga a mutar idee. In un senso diverso, ma che per analogia può esser qui ricordato, si disse di Plutarco ch'egli faceva vincere o perdere una battaglia a seconda che gli venisse meglio il periodo. Ecco che la prosa ha gli stessi pericoli della poesia rimata.

Anche nella prosa, tra l'energia del pensiero e il numero dell'espressione può nascere una discordia: e bisogna essere buoni artisti per sanarla, dicendo numerosamente quel che rigorosamente si pensa. Anche la prosa è governata da quella quantità in cui io sento, per i ritmi d'ogni tempo, il solo significato della parola *accento*. Ma questo è un principio del quale abbiam discusso altrove.[1]

*

Se nella letteratura italiana dei primissimi tempi la rima ha gli stessi problemi della origine dei nuovi versi, rispondente al mutarsi del latino e del romanzo: è certo che la differenza tra la quantità dei vecchi metri e l'accento dei nuovi (una differenza che noi abbiam creduto di mostrar fallace, riducendo l'accento reale alla quantità), l'elemento medievale che più fa balzar la diversa musicalità della poesia romanza è la rima. Ma per noi non si tratta più di creder legittima oppur arbitraria la rima, perchè mentre da una parte essa ha gloriosamente cantato nei versi dei nostri maggiori poeti, il verso sciolto e magari «libero» ha avuto anch'esso i suoi alti fastigi. Un affinamento sempre maggiore del principio in cui già credettero i padri più remoti, che l'essenza della poesia non è nel metro ma nell'intimo valor lirico, è stato parallelo agli sciolti del Foscolo e del Leopardi, al poemetto in prosa e alle ricerche di melodia analogica nei poeti d'oggi.

La tendenza poetica ad una musicalità men formale e più diretta corrisponde al dissolversi dei metri chiusi nella musica vocale e strumentale d'oggi: ed è un processo non dissimile, sebbene in senso inverso, a quello per il quale dalla metrica greca e latina si passò al verso italiano e alla rima. E come dopo qualche secolo rigerminò il gusto di una poesia senza rime, potrebbe avvenire che rinasca domani in musica un nuovo gusto metrico (direi, anzi, che i tentativi neo-beethoveniani già lo annunzino) e nella poesia una nuova età rimata. Per noi che cerchiamo la poesia e non i suoi elementi astratti, qualunque forma sarà bene accolta, se poesia veramente sarà.

La rima sorse a perfezione nel periodo stesso in cui altre arti si compiacevano di procedimenti simili; e rime di luce conobbero le pietre delle cattedrali, e rispondenze simmetriche di figure, di aureole,

[1] *Poesia e canto* in: F. Flora: *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936, pp. 145—172.

di alberelli e fioretti, e di puri colori, furon dipinte dai grandi trecentisti: i numeri e le lor sequenze, poniamo le trinarie, attrassero l'orecchio e l'occhio, e l'anima, ai lor simboli: tanto è vero che un medesimo respiro di arte investe un'epoca.

Ma quali che siano le origini letterarie della rima, ogni poeta le ritrovò in se medesimo non soltanto accogliendo il simbolo dell'eco che risuona nell'aria vocale, nè soltanto sulla più conseguente simmetria adombrata nell'ordine regolare degli accenti maggiori (che potrebbero esser chiamati rime scure); ma in quel principio di attrazione cosmica che presiede all'amore e che ha generato, presso i trattatisti, la freddura immaginosa della rima baciata.

La calamita delle rime, la magnetica virtù degli echi risponde a un'armonia cosmica, come la simpatia degli astri nell'ordine delle sfere.

Quella che fu detta l'armonia pitagorica dei cieli, suprema armonia che le orecchie umane non percepiscono — ma s'ode nell'anima —, simbolicamente si traduce nella rima, meglio che in tutte le altre rispondenze del verso. E la concordanza delle cose, il ritmo dell'universo per l'armonia dei giorni e delle stagioni e di tutti gli elementi, si traduce concretamente in questa immagine della rima, favoletta musicale. E fu la voce rifranta, per un nome amato che il pastore insegnava alle selve: quando il mondo non ancora umano ripete le prime parole e le ritrova da mitici giorni: e fu l'allegoria dei ritorni più brevi e di quelli più lontani dall'alba alle stelle, dalle maree ai venti. E dalle piante si schiusero rimate fronde e petali. E dagli alberi caddero rime autunnali. E qui sempre l'acqua del fiume s'annodò e si sciolse.

Spesso la rima fu nella poesia il senso figurato della danza, come è sempre la traduzione vocale di una melodia, magari di un coro ove essa risponda alla «terza» nel canto, e sempre il ricordo di quell'antica parentela in cui la lira e la parola, il suono e le sillabe nascevano insieme. E sempre un ricorso: immagine del tempo che la mente conduce a ritroso: ciò che più fu lontano or nel ritorno si fa più vicino delle ore appena cadute.

E, — più discreta di quel disperato finale che in musica venne detto all'italiana, — la rima ebbe una naturale virtù di chiudere in una trasfigurata morte le immagini e i suoni e gli affetti. L'orecchio dei moderni è giunto perfino alle musiche di danza che non chiudono affatto, lasciando d'un colpo sprovveduti i cavalieri e le dame, che per un attimo si stringono smarriti!

La musica della poesia vuol esser segreta, oggi: quasi pensata ma non pronunziata: e in ogni caso rifugge dalle simmetrie formali, come il ragionar dei moderni rifugge dagli spiegati sillogismi. Pochissime rime son vive: le più in letargo. Quando le nevi saranno sciolte, in chi sa qual primavera, si vedrà se questo nostro fu un congedo e un elogio.

(Milano.) *Francesco Flora*

ZEITSTIL UND MODE

Der Terminus *Mode* erscheint in der deutschen Sprache nicht vor den zwanziger Jahren des XVII. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit macht man sich mit der Formel *à la mode* (verderbt auch *à la modo*) in Flugblättern und Abbildungen lustig über stutzerhafte Auswüchse der Kleidung.[1]

Im Französischen wird das Femininum *mode* bereits seit dem XV. Jahrhundert benutzt, um gewisse Bräuche der Zeit im allgemeinen und auch besonders die dem wechselnden Geschmack unterworfene Art sich zu kleiden auszudrücken.

Heute findet sich das Wort in dieser Bedeutung auch im Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Englischen, Holländischen, Schwedischen, Dänischen u. a. Im Englischen wirkt es allerdings archaisch und wird durch das aus dem Französischen „façon" hergeleitete Wort „fashion" ersetzt.

Im Laufe der Zeit hat der Begriff *Mode* (dafür im Englischen *fashion*) eine solche Bedeutungserweiterung erfahren, daß er jetzt zur Kennzeichnung bestimmter, im Umfang beschränkter Erscheinungsformen auf all den Gebieten dient, die Ausdruck der menschlichen Gesellschaft sind. So sprechen wir z. B. von Moderichtungen in der Kleidung, in der Namengebung, in der Ausdrucksweise, in den verschiedenen Bildungsbestrebungen. Wir gebrauchen das Wort, um in den Kunstgattungen, also auch in der Dichtung, gewisse Erscheinungen zu benennen. Schließlich spricht man selbst in der Wissenschaft von Modeströmungen, allerdings wohl meist in geringschätziger Weise (z. B. Modephilosoph !).

Der Hinweis auf die besondere Art (den *modus*) eines Teils des Kulturlebens (Zeitgeistes) fordert zu einer genauen Wesensbestimmung des Begriffs *Mode* und zu einer Abgrenzung gegen den *Zeitstil* oder *Zeitgeist* auf.

In jeder Epoche führen aus irgendwelchen Gründen bestimmte Menschen. Sie sind Träger der herrschenden Lebensanschauung, die sich von der vorhergehenden deutlich abhebt. Insofern als politische Ansichten und Maßnahmen organisch aus diesem sogenannten Zeitgeist[2] fließen, gehören auch sie zu dessen Ausdruck. Die in der Geschichte

[1] Vgl. *Grimm*, Wörterbuch 2435.

[2] Dieser Terminus wird hier nur für die wirklich vorherrschende Lebensanschauung verwendet, die der betreffenden Periode das bestimmende, von der Mit- und Nachwelt erkannte kulturelle Gepräge gibt.

aber häufig festzustellende Gleichgültigkeit der führenden Denker und Künstler gegenüber den Politikern, und umgekehrt, oder auch der Widerspruch zwischen beiden Gruppen und deren Schaffen zeigt, daß die Politik einer bestimmten Epoche nicht immer Ausdruck von deren Zeitgeist ist, sondern als eine andere Erscheinungsform des menschlichen Daseins für die betreffende Periode gewertet werden muß. Daß Beziehungen zwischen dem Geist einer Zeit und der Politik einer späteren Epoche bestehen, und daß ein Zeitgeist sich auf Grund einer früheren Politik und deren Folgen herausbilden kann, versteht sich und soll hier nur beiläufig erwähnt werden.

Die Forschung nach den Prinzipien der verschiedenen, unter mannigfachen Namen auftretenden Lebensauffassungen läßt erkennen, daß es sich letzten Endes um zwei, in dauerndem Wechsel stehende Grundrichtungen handelt. Jeder echten Lebensauffassung liegt die Überzeugung von dem besonderen Wert ihrer Schöpfungen zugrunde. Entweder wird nun dieses Wertvolle jenseits der durch Raum und Zeit konstituierten Wirklichkeit, im Transzendenten, gesucht oder aber das Streben geht dahin, es im Endlichen, also in der Wirklichkeit aufzufinden. Während jene erste Grundhaltung, die die *Romantiker* aller Zeiten charakterisiert, im allgemeinen leicht erkenntlich ist, macht es Schwierigkeiten, die letzte gemeinsame Tendenz aller derjenigen kulturschaffenden Zeitströmungen zu sehen, die nichtromantisch sind. Das liegt wohl daran, daß die Denker und Künstler dieser Strömungen den immanenten Wert immer wieder anders schauen und objektivieren. Der Klassiker z. B. gestaltet das Ideenhaft-Ewige im Wandel der Erscheinungen, der Realist etwa sieht das Wertvolle in einer möglichst genauen Schilderung des wirklichen Lebens, das sich für ihn in der Alltäglichkeit offenbart.

Tatsächlich scheint es nun so zu sein — was jedoch noch vieler eingehender Untersuchungen bedarf — daß diese beiden grundsätzlich verschiedenen Lebensauffassungen, die von der Wirklichkeit weggerichtete und die ihr zugekehrte, unter verschiedenen Namen und bei verschiedenem Erscheinungsbild in dauerndem Wechsel stehen. So folgen in der deutschen Geistesgeschichte auf germanische Heldendichtung: Otfrieds Renaissance, auf die alt- und mittelhochdeutsche Volksdichtung: die mittelhochdeutsche Klassik aus Frankreich, auf die mystische Dichtung des XIV. Jahrhunderts: die Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts, auf das Barock im XVII. Jahrhundert: der Klassizismus des XVIII. Jahrhunderts, auf die Sturm- und Drangperiode: die Klassik, auf die Romantik: der Realismus und dessen Steigerung, der Naturalismus.

Innerhalb dieses Wechsels wendet sich jede Geistesströmung immer früheren verwandten Perioden oder einzelnen ihrer Träger zu, ohne daß das Dagewesene in derselben Form wiederkehrt.

Da in einer bestimmten Periode stets neben dem herrschenden Zeitgeist die Gegenströmung mehr oder weniger stark vorhanden ist, ist es durchaus möglich und auch üblich, daß Zeitgenossen einer sonst etwa im ganzen klassischen Periode Vorbild für eine spätere Romantik sind und umgekehrt. Und da ferner noch bei jeder Persönlichkeit die

Lebensauffassungen wechseln, kann es sein, daß z. B. ein durch die meisten Werke der klassischen Richtung angehörender Dichter in einzelnen Schöpfungen Vorbild für den späteren Romantiker wird, wodurch dann natürlich die Probleme des Zeitgeistes recht verwickelt werden.

Jede Lebensanschauung wirkt sich nur in ganz bestimmten, organisch mit ihr in engem Zusammenhang stehenden Erscheinungen aus. Für den romantischen Dichter ergibt sich beispielsweise folgendes:

Bei dem Streben aus der Wirklichkeit zur Unendlichkeit muß er sich seiner Phantasie bedienen. Durch sie versucht er, die „Weltseele" zu schauen und sich durch die Liebe und Poesie mit ihr zu vereinigen. Da die Phantasie nur durch persönliche Erfahrungen genährt werden kann, die für den Romantiker immer den Charakter evidenter Wahrheit tragen, steht das individuelle Erlebnis im Mittelpunkt romantischer Schöpfungen: Autobiographien, Selbstbetrachtungen. Seine Sehnsucht in die Ferne führt ihn zum Exotismus. Durch die schöpferische Imagination kann er sich von der Außenwelt unabhängig machen und sich eine phantastische Märchen- und Traumwelt bauen. Die Wirklichkeit als Offenbarung des Unendlichen ist den meisten Romantikern nicht gleichgültig. Allerdings sehen sie in ihr nur das, was sie am meisten in die Unendlichkeit weist: die Ferne, das Licht, den Ton, die Farbe, den Äther, weite Flächen, ferne Sterne, den Mond. In die zeitliche Ferne, die Zukunft, deuten das Kind, die Jugend, die Knospe, der Prophet, der ziellose Wanderer, der Abenteurer. Von den Landschaften interessieren die, welche die Phantasie anregen und die Sehnsucht in die Ferne wecken, oder solche, die von der Urkraft des Weltgeistes zeugen. Ganz besonders offenbart sich für den Romantiker der göttliche Geist im Kleinsten und Unscheinbarsten: in Blumen, Kräutern, Insekten. So wird er zum Botanisieren und zur Gartenbaukunst geführt. Aus der Ahnung der Zusammengehörigkeit von Mensch und Schöpfer erfahren die Mitmenschen eine besondere Wertung, auch der Primitivste.

Allen diesen Dingen und noch einigen anderen schenkt der romantische Dichter seine Aufmerksamkeit, weil sie eben seiner Lebensanschauung gemäß beachtenswert sind. Sie hängen organisch mit dieser zusammen. Dagegen werden viele Erscheinungen, die als unorganisch für ihn wertlos sind, außer acht gelassen.

In welchem Grade der Romantiker bald diese, bald jene Elemente betont, hängt in hohem Maße von seiner Person und seinem Volkstum ab. Dadurch erklären sich in erster Linie z. B. die Unterschiede der deutschen, englischen und französischen Romantik.

Das hier dargelegte Verhältnis zwischen Lebensauffassung, organischen Elementen und Schöpfungen wirkt sich auch bei jedem bewußten Träger einer nichtromantischen Weltanschauung aus, und zwar auf allen Gebieten der Kultur, die sich somit in ihrer Gesamtheit in einem ihr zu einer bestimmten Zeit eigenen Stil äußert. Eine Lebensauffassung und die mit innerer Notwendigkeit aus ihr folgenden Stileigentümlichkeiten machen zusammen den wiederholt erwähnten, im allgemeinen mehrere Jahrzehnte waltenden *Zeitgeist* aus.

Nun geschieht es immer wieder, daß auf irgendwelchen Gebieten der Kultur einzelne Elemente des Zeitgeistes herausgenommen und von vielen nachgeahmt werden. Es ist umso schwerer, solche herauszureißen, je geistiger sie sind, je tiefer sie also im Zeitgeist verwurzelt liegen. Das, was dann durch Nachahmungen von Stilelementen entsteht, nennen wir *Moden*.

So wird etwa das Schwärmen für den Mond oder das Botanisieren, das beides organisch aus der Lebensanschauung des Romantikers als *Stil* folgt, von anderen aufgegriffen, nachgeahmt und so zur *Mode* gemacht. Selbst einzelne Wörter und gewisse Redewendungen, die bei dem Autor *Stil* sind, werden herausgerissen und immer wieder gebraucht. *Stil* wird auch hier zur *Mode*.

Der Ursprung einer Mode braucht aber nicht immer in den Stilelementen des noch gerade herrschenden Zeitgeistes zu liegen. Es kann auch ein früherer Stil zur herrschenden Mode einer späteren Zeit werden, sofern eine Verwandtschaft zwischen den beiden Perioden vorhanden ist. So können Möbel, die einst zum Stil des Biedermeier gehörten, von neuem zur Mode werden, wenn in dem neuen Zeitgeiste eine Verwandtschaft zum Biedermeier besteht.

Eine solche Verwandtschaft in den Grundeinstellungen, in den letzten Tendenzen der Lebensauffassungen, ist, wie oben dargelegt wurde, häufiger vorhanden, als die Erscheinungsbilder der verschiedenen Zeiten vermuten lassen. Damit wäre die Möglichkeit der dauernden Wiederkehr derselben Moden recht groß. Daß aber tatsächlich meistens nicht das gleiche wiederkommt, ist durch mancherlei Faktoren bedingt:

Wesentlich scheint zunächst die Liebe der Menschen zum Neuen zu sein, wodurch sie ihrem Bedürfnis nach Unterscheidung und Abhebung, gelegentlich auch nach Geltung, nachkommen können.[1] Diese menschlichen Eigentümlichkeiten können durch geschickte Reklame von Geschäftstüchtigen für alle möglichen „Neuheiten" ausgenutzt werden. Was dem Zeitgeist aber nicht entspricht, wird nicht von einer genügenden Menge aufgegriffen. Häufig entstehen Moden, namentlich die äußerlichen, durch Zufälligkeiten, durch einzelne angesehene Frauen oder Männer; manchmal, z. B. bei Kleidermoden, kommt die Anregung von einer Stadt oder einem Lande; bisweilen ist der Anlaß ein künstlerischer Erfolg u. a. m.

Das Bedürfnis nach dem Neuen führt dazu, daß im allgemeinen eine Mode von kürzerer Dauer ist als der Zeitgeist selbst und meist umso kürzer, je oberflächlicher sie ist (Kleidermoden, Haar- und Barttrachten, Gesellschaftsspiele etc.). Sie kann sich aber bei weniger peripherischem Charakter auch über Jahrzehnte erstrecken. Das lehrt z. B. für die Literaturgeschichte die Untersuchung von S. B. Liljegren, deren Ergebnisse später in diesem Heft ausführlich aufgezeigt werden.

Ein weiteres Merkmal der Mode ist ihre Macht, der sich nur wenige Zeitgenossen entziehen können. Das Bedürfnis nach sozialer Anlehnung, der Drang, als Glied der Gemeinschaft anerkannt zu werden, sich aus

[1] Vgl. die Soziologen Tönnies: *Die Sitte*, S. 74 ff. und Simmel: *Zur Psychologie der Mode*, in: „Die Zeit" V, Nr. 54 S. 23.

diesem Grunde so „zu geben und zu tragen“ wie die anderen, sind Voraussetzungen für die starke Wirkung der Mode. Gibt jemand ihrer Macht nicht nach, weil er ihr nicht zustimmen kann oder weil er sich ihr aus irgendwelchem anderen Grunde nicht beugen mag, so gilt er als Außenseiter. Die Möglichkeit der Zustimmungsverweigerung ist umso geringer, je unselbständiger und deshalb anlehnungsbedürftiger der Mensch ist. Träger echter Lebensauffassungen werden der Mode nur so weit folgen, wie sie dadurch nicht ihre eigene Überzeugung aufgeben. Auch die Dichter entziehen sich bei aller Selbstachtung nicht der Macht bestimmter Moden.[1] Abgesehen von der Konjunktur und solchen Fällen, wo aus rein wirtschaftlichen Gründen vom Schriftsteller etwa auf die Theaterkasse Rücksicht genommen werden muß, respektiert auch jeder andere kluge Künstler gewisse Modeströmungen seiner Zeit. Das Genie beweist sich dann darin, wie weit und in welcher Weise es das tut.

Für die Erforschung dieser verwickelten Beziehungen zwischen Zeitgeist und Mode, die gewiß viel zum Verständnis einer Epoche, vor allem aber zur Wesenserkenntnis des betreffenden Zeitgeistes selbst und der ihm zugrunde liegenden Lebensauffassung beitragen würden, ist bisher in der Literaturgeschichte wenig getan worden.[2] Und damit fehlt auch noch manches für die volle Würdigung der Künstler und der Genies, die erst nach einer genauen Untersuchung darüber erfolgen kann, in welcher Art sie die Modeströmungen berücksichtigt und verarbeitet haben.

Bisher hat man sich in der Literaturgeschichte vor allem darum bemüht, die Hauptströmungen in der Dichtung und das Wesen ihrer Träger zu erforschen, auch in bezug auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen verschiedenen Epochen und Ländern. Und es liegen hierüber in Anbetracht der verhältnismäßig kurzen Zeit geisteswissenschaftlicher Forschung ausgezeichnete Leistungen vor.

Eine Untersuchung über das Verhältnis zwischen Zeitgeist, Mode und Genie in der Dichtung könnte natürlich nur von der vergleichenden Literaturgeschichte geleistet werden. Daß es bis vor kurzem nicht geschehen ist, liegt nicht nur an den besonderen Anforderungen, die an den Forscher für derartige Aufgaben zu stellen sind, sondern wohl auch daran, daß die vergleichende Literaturgeschichte noch jung ist. Heute scheint nun aber nach den vor allen Dingen in Frankreich geleisteten Arbeiten[3] der Augenblick gekommen, auch die Erforschung der Beziehungen zwischen dem Künstler, dessen Lebensauffassung, den zu dieser organisch gehörenden Elementen und der Mode vorzunehmen.[4]

(Greifswald.) *F. Schubel*

[1] Vgl. Schücking: *Literarische Geschmacksbildung*, S. 71.

[2] In der Philosophie vgl. N. Hartmann: *Das Problem des geistigen Seins*; H. Freyer: *Theorie des objektiven Geistes*; G. Jacoby: Artikel *Geist* im Pädagogischen Lexikon, II, S. 394 ff.

[3] Vgl. darüber P. Van Tieghem: *La Littérature comparée*, Librairie Colin, 1931.

[4] S. Besprechung von: S. B. Liljegren, *The English Sources of Goethe's Gretchen Tragedy*. In diesem Heft, S. 271.

POÉSIE POPULAIRE

LA DETTE DU ROMANTISME A LA POESIE POPULAIRE YOUGOSLAVE[1]

Parmi les tendances complexes de ce vaste mouvement idéologique et littéraire auquel les historiens ont donné le nom de Romantisme, l'une des premières à se dessiner, très nette déjà chez tous ceux qu'on a pu appeler les Préromantiques, fut le «retour à la nature». Les hommes du XVIII[e] siècle, en effet, prirent conscience qu'un raffinement exagéré de la civilisation avait pour conséquence une sorte de dégénérescence, et que pour rendre la santé aux sociétés humaines il fallait les replonger dans la «Nature». L'homme naturel, l'homme primitif, devint donc un idéal, on l'orna de toutes les vertus, on s'efforça de copier ses mœurs. Mais on ne s'en tint pas là : par une généralisation inévitable, on en vint à penser que la littérature des peuples primitifs, expression de leur mentalité non pervertie, devait avoir, du point de vue purement esthétique, une valeur inestimable. On s'efforça donc de retrouver tout ce qui, dans les pays occidentaux, avait pu survivre de la littérature des époques primitives. La récolte fut assez maigre ; la littérature populaire, sur laquelle il fallut se rabattre, n'avait pu échapper entièrement à l'influence des littératures savantes ; ce n'était pas là une littérature pure de civilisation ; il fallait absolument trouver un primitif plus authentique. La découverte de textes véritablement écrits ou chantés par des «hommes naturels» confirmerait toutes les hypothèses un peu chancelantes sur la perfection et la beauté des arts antérieurs à la civilisation. Le besoin de textes pareils était si impérieux qu'en l'absence de pièces authentiques, on fut réduit à en forger de fausses : et ce fut l'extraordinaire fortune d'Ossian et les entreprises d'autres mystificateurs, dont l'un : Mérimée, touche de près à notre sujet.

On imagine donc quelle aubaine ce fut pour les romantiques d'apprendre qu'au sud-est de l'Europe, aux frontières mêmes de l'Italie, vivait un peuple encore «sauvage» (ce terme n'avait rien de péjoratif, bien au contraire), peuple de guerriers et de pâtres, aux mœurs primitives à souhait, que ce peuple possédait une littérature non adultérée par des contacts avec la civilisation corruptrice, et que cette littérature, si l'on en jugeait par les quelques textes connus, était digne

[1] L'emploi du terme «yougoslave» paraîtrait anachronique si nous ne lui donnions ici, pour plus de commodité, son sens étymologique, *yougoslave* signifiant *slave du sud*.

de tous les éloges qu'on décernait jusqu'alors de confiance aux créations du génie primitif de l'humanité.

Ce peuple véritablement providentiel était le peuple «morlaque» ou «illyrien» qui peuplait les côtes dalmates, les rives du Danube et de la Morava, le Monténégro ; et les régions intérieures dont on se faisait une idée très vague, c'était le peuple des Slaves du Sud.

Quelles furent les circonstances qui amenèrent une découverte si opportune? Nous allons le rappeler brièvement.

Le savant abbé italien Alberto Fortis, de retour d'un voyage en Dalmatie publia en 1774 son *Viaggio in Dalmazia*. Ce livre fut traduit presqu'aussitôt en allemand et parut en français à Berne dès 1778. Ses descriptions du peuple «morlaque», de son pays, de ses mœurs, répondaient si bien aux besoins du moment que ce simple récit de voyage suscita un intérêt considérable, l'empressement des traducteurs en témoigne. Mais ce livre contenait également des traductions de poèmes populaires, ou que son auteur croyait telles, dont l'une, la fameuse complainte de la *Femme d'Asan-aga* connaîtra une fortune remarquable : une cinquantaine de traductions, dont l'une par Goethe, et plus de trente versions françaises.

*

La traduction allemande du livre de Fortis paraît en pleine période de *Sturm und Drang*, ce qui explique en partie son succès. Klopstock, il est vrai, dès 1768, avait signalé l'intérêt de la poésie populaire des Slaves du sud ; mais son enthousiasme n'avait pas éveillé d'échos. L'atmosphère était maintenant on ne peut plus favorable. On est sûr d'être écouté lorsque, vers 1775, on découvre au monde littéraire «un peuple sauvage» comme, en ces termes mêmes, le fit Herder ; lorsqu'on célèbre ses «vertus vivifiantes et agissantes», ses chansons «vivantes, libres, expressives, lyriques et dramatiques tout ensemble». Cette découverte, Herder l'avait faite dans le livre de l'abbé Fortis ; et ces chansons, c'est l'*Asan-aginitsa*, authentique chanson populaire, et les trois apocryphes que Fortis avait empruntées, leur attribuant la même origine, aux *Entretiens familiers du peuple serbe*, œuvre du Ragusain Kačić Miošić. Aussi, en 1778, lorsqu'il prépare son recueil : *Stimmen der Völker in Liedern (Volkslieder)*, Herder insère, à côté des trois apocryphes : *Gesang von Miloch Cobilitch und Vuko Brankowich*, *Radoslaus* et *Die schöne Dalmetscherin*, la traduction de *Asan-aginitsa*. Comme s'il avait reconnu le son plus pur que rendait cette dernière, il ose demander à Goethe lui-même de la traduire en allemand.

Goethe racontera plus tard, dans son essai *Serbische Lieder*, l'histoire de cette traduction : il l'a lue dans la traduction française de l'abbé Fortis, dans les *Carnets morlaques* de la comtesse Rosenberg, une femme de lettres assez connue à l'époque, carnets inspirés d'ailleurs du *Viaggio in Dalmazia*, et dans une mauvaise traduction allemande de Werthes ; il en a pressenti la beauté, déflorée par ces versions maladroites, et a voulu la restituer dans sa fraîcheur première ; c'est pourquoi, avec une conscience de poète il l'a traduite «de la pièce française en pressentant le rythme et en tenant compte de l'ordre des mots de l'original» ; donc avec le texte serbe sous les yeux.

On ne saurait dire toute l'importance de ce fait pour la fortune de la poésie populaire yougoslave en Europe. Une telle signature au bas d'une seule traduction lui donnait droit de cité dans la littérature ; la plupart de ceux qui s'y intéresseront par la suite ont été orientés vers elle par le grand poète et par les éloges qu'il lui décernera.

Pourtant la matière offerte à l'enthousiasme des romantiques : *Asan-aginitsa* et trois poésies apocryphes, était assurément bien maigre ; elle n'avait fait qu'exciter une curiosité qui demandait d'autres aliments. C'est ce que comprit parfaitement le slaviste le plus distingué du monde savant à cette époque : Kopitar. D'origine slovène, il était alors bibliothécaire de la Bibliothèque Impériale de Vienne ; censeur des publications en langues slaves, collaborateur de revues et journaux romantiques, il s'intéressait tout particulièrement à la poésie populaire des Slaves en général, et se désolait de voir que le trésor des chants yougoslaves, de tradition purement orale encore, restait inaccessible au public lettré et risquait de subir le sort des littératures primitives disparues sans laisser de traces ou corrompues par la littérature savante. Aussi n'eut-il pas de cesse, lorsqu'il eut rencontré le Serbe Vuk Karadjić, confiné jusque-là dans des travaux de grammairien, qu'il ne l'eut décidé à recueillir et à publier les chants populaires de son pays. Et c'est ainsi que Vuk publia en 1814 la première édition de sa *Pesnarica* (ou recueil de chansons) qui devait rester le plus beau titre de gloire de l'illustre réformateur de la langue littéraire serbo-croate.

Mais sans Kopitar la *Pesnarica* serait restée le domaine exclusif des rares savants connaissant la langue serbe. Ce n'était pas ce que désirait l'ami et le conseiller de Vuk. Il publia d'abord une série d'articles sur la poésie populaire serbe dans les revues et journaux de Vienne («Annalen der Literatur und Kunst» ; «Vaterländische Blätter» ; «Wiener Allgemeine Zeitung» ; «Archiv für Geographie, Historie, Staabs- und Kriegskunst» ; «Österreichischer Beobachter» ; «Jahrbücher der Literatur» ; etc. etc.). D'autre part, dès 1814, il entreprit de traduire pour Goethe la *Pesnarica* que son auteur, sur le conseil de Kopitar certainement, envoya au poète avec la dédicace suivante : «Au plus grand des Allemands, un Slave envoie, avec l'original de la *Complainte de la noble Hasanaginica*, le premier volume des chansons populaires serbes.» Les relations de Vuk avec Goethe, comme nous le verrons plus loin, ne se bornèrent pas là.

On peut supposer sans invraisemblance que c'est un article de Kopitar qui orienta Jacob Grimm vers la poésie populaire yougoslave. En 1814, en effet, l'année même de sa parution, il découvre à Vienne la *Pesnarica* de Vuk. Cet empressement témoigne encore éloquemment de l'impatience avec laquelle le monde romantique attendait une telle œuvre. On verra l'énorme intérêt que Jacob Grimm y attachait, en apprenant qu'il se mit sur le champ à l'étude du serbo-croate, et y consacra l'année qu'il passa à Vienne, entre 1814 et 1815. Si bien qu'en 1818, dans le recueil *Sängerfahrt* de Förster, à Berlin, il publie en collaboration avec son frère Wilhelm, auquel il a communiqué son enthousiasme, dix-neuf poèmes héroïques et lyriques empruntés au livre de Vuk et traduits en allemand. Dans l'intervalle, les frères Grimm ont

fait la connaissance de Vuk et l'ont encouragé à poursuivre sa tâche, à recueillir le plus grand nombre possible de ces chants incomparables où le génie populaire s'exprime dans sa pureté entière.

Par l'exemple de Jacob Grimm, nous voyons le rôle que la poésie yougoslave a joué dans l'élaboration des théories romantiques en venant appuyer les hypothèses de toute une génération littéraire. C'est en effet après avoir étudié la *Pesnarica* qu'il élabore sa fameuse conception de la *Volkspoesie*, poésie anonyme, collective, impersonnelle, la seule véritablement d'origine divine, spontanée, suprême «bénédiction du ciel», qu'il oppose à la *Kunstpoesie*, considérée comme une vulgaire contrefaçon. Jacob Grimm trouve dans l'exemple de la poésie populaire yougoslave la preuve irréfutable de ces assertions. Il en est enthousiasmé. Apprenant qu'on vient de publier un nouveau recueil de *pesmés*, il écrit : «Imaginez-vous qu'on a publié trois volumes de ces chants (de 1823 à 1824), et il n'y en a pas un seul de mauvais. Nos poésies n'ont plus qu'à se cacher *(müssen sich alle davor verkriechen) !*» Il devient l'intime de Vuk et connaît Sima Milutinović Saraïlija, collaborateur de celui-ci. Il ne tarit pas d'éloges sur ces «magnifiques chansons», dignes en tout du peuple serbe, «peuple naturel» (est-il plus belle louange pour un romantique?). Il affirme que depuis Homère on n'a rien vu de pareil, rien de plus parfait. Cette poésie, affirme-t-il, vaudrait la peine que l'Europe entière apprît la langue serbo-croate. Il n'hésite pas à affirmer que les *pesmés* seules peuvent donner la clef de la question d'Homère (Homersfrage) qu'avait posée en 1795 Wolf dans les *Prolegomena ad Homerum*. N'est-il pas vrai que les rhapsodes serbes sont des «vieillards aveugles en qui subsiste une force de mémoire que rien n'a affaiblie», tout comme Homère et Ossian?

C'est à ce champion enthousiaste de la poésie serbe que Vuk devra de faire la connaissance de Goethe. Grimm écrit au poète une lettre que Vuk lui présente le 13 octobre 1823 ; il y joint la traduction du *Partage des Jaksić (Die Erbschaftstheilung)*, que Goethe enchanté traduira pour sa revue «Über Kunst und Alterthum», de même que l'*Emmurement de Scutari (Die Aufmauerung Scutarie's)* et la *Mort de Kraljević Marko*.

Vuk, introduit par Grimm, est donc reçu à Weimar, et très cordialement. Le grand poète est conquis par ce grammairien voué au service de la poésie. Il lui fait obtenir, au cours de cette même année 1823, le titre de docteur *honoris causa* de l'Université d'Iéna et lui fait l'honneur d'être son «curateur». Cinq mois plus tard, le 15 février 1824, Vuk est de nouveau chez Goethe, et il lui remet les deux premiers livres de ses *Pesmés*. Un an plus tard, en 1825, paraît dans «Über Kunst und Alterthum» le fameux essai de Goethe : *Serbische Lieder*, à l'occasion du livre de Thérèse-Albertine-Louise von Jacob (Talvj) : *Volkslieder der Serben*, traductions de poésies populaires serbes, paru en 1824. La traductrice a dédié son œuvre au grand poète et celui-ci se déclare enchanté de pouvoir lire enfin ces traductions «en grand nombre», et des traductions en vers rythmés, selon les propres conceptions, mises par lui en pratique le jour où il avait tenté de pénétrer le génie de cette poésie en traduisant la *Asanaginica*, cinquante ans plus tôt.

De ce jour, Goethe parlera souvent de la poésie populaire yougoslave, et dans les termes les plus flatteurs. De «la plus grande beauté», «infiniment belle», «belle au plus haut point», cette poésie, dira-t-il, peut soutenir la comparaison avec le *Cantique des Cantiques*. De 1825 à 1828, il lui consacre plusieurs articles dans «Kunst und Alterthum». Après Vuk, il connaît depuis 1825 Sima Milutinović Saraïlija, et il explore avec ces deux érudits ce domaine aux richesses inépuisables, «les mines d'or de la poésie serbe» comme disait Wilhelm Gerhart, lui aussi élève en cette branche de Sima Milutinović. Ce sujet inspire à Goethe des lignes qui, signées d'un tel nom, devaient forcer l'admiration du monde des lettres : «La poésie serbe, dit-il, après cinquante années d'hésitations, après plusieurs tentatives avortées, s'est enfin si généralement répandue dans la littérature occidentale qu'elle n'a plus besoin d'aucune recommandation, et la présentation même des publications les plus récentes semble presque superflue». Parlant de la traduction anglaise de John Bowring,[1] il dira en 1828 : «Comme les beaux visages aimés nous surprennent toujours par un charme nouveau chaque fois qu'à l'improviste nous les voyons sous une parure nouvelle, c'est ce qu'en l'âme j'ai ressenti lorsque j'ai relu en anglais les chansons serbes, déjà connues et appréciées. Il semble qu'elles en aient reçu une valeur nouvelle ; ce sont les mêmes figures mais sous un autre vêtement.» En 1824, dans une conversation avec le chancelier Müller, il vante la beauté de cette poésie, sa grâce, sa fraîcheur, son «humanité tout à fait neuve». En janvier 1825, dans ses entretiens avec Eckermann : «Ces chansons sont hors de pair. Plusieurs d'entre elles pourraient soutenir la comparaison avec le *Cantique des Cantiques*, ce qui en dit long.» Devant le même, le 31 janvier 1827 et le 3 octobre 1828, il n'hésite pas à la comparer avec les *Niebelungen* et avec les œuvres de Caldéron.

Telles sont les lettres d'introduction grâce auxquelles la poésie yougoslave a obtenu à l'époque romantique l'audience de toute l'Europe cultivée. On ne saurait exagérer l'importance du rôle de Goethe dans sa diffusion et dans sa fortune. Et la plupart de ceux qui s'y intéressèrent y ont été conduits par celui qui fut unanimement reconnu comme le plus grand génie de son siècle.

*

En Angleterre, par exemple, c'est Walter Scott, disciple fervent du poète allemand, avec lequel il fut en relations et en correspondance jusqu'à l'année de leur mort, en 1832, qui traduit d'après Goethe dès 1798 ou 1799, la *Lamentation of the Faithful Wife of Asan Aga*, qui commence ainsi : «What younder glimmers on the mountain...?» Après Walter Scott, Byron parlera avec enthousiasme de la poésie populaire yougoslave.

Mais ce n'est qu'après la traduction de Mlle von Jacob que les chants serbes deviennent accessibles au public anglais. J. G. Lockhart, directeur de la «Quarterly Review» et J. Bowring, directeur de la «Westminster Review», déclarent dans ces publications qu'ils se proposent de traduire en vers les poésies yougoslaves. Seule d'ailleurs la

[1] Londres, 1827.

traduction de Bowring verra le jour en 1827. Beaucoup plus tard, en 1861, Owen Meredith (lord Lytton) publie les *Serbski Pesme or National Songs of Servia* qui sont en fait une versification poétique des *Poésies populaires serbes* d'Auguste Dozon.

*

C'est, sans doute, dans Fortis que les auteurs français ont puisé d'abord des renseignements sur les peuples yougoslaves et sur leur poésie, mais toujours sur la recommandation des Allemands, de Herder et de Goethe surtout. C'est grâce à ces derniers certainement que dès 1807 Mme de Staël, champion de la littérature allemande, parle avec enthousiasme de la poésie serbe qu'elle ne connaît d'ailleurs probablement que par les *Carnets morlaques* de la comtesse Rosemberg. Toute une page de *Corinne* est consacrée à ce sujet.[1] Cette page est révélatrice de la psychologie romantique, de ce goût en grande partie artificiel pour le «naturel», et des couleurs dont les écrivains se plaisaient à revêtir le peuple «morlaque», couleurs qui flattaient justement leurs manies en excitant leur enthousiasme. Ce pays, écrit-elle, est un de ceux «où il y a dans les mœurs, dans les costumes, dans le langage, quelque chose d'original». Que nous sommes loin de ce «monde civilisé», où tout est «monotone» et où l'on ,,«connaît tout en peu de temps» ! Elle sait qu'il y a des improvisateurs parmi les Dalmates, les sauvages en ont aussi ; on en trouvait chez les anciens Grecs ; il y en a presque toujours chez les peuples qui ont de l'imagination et point de vanité sociale... Leur poésie ressemble à celle d'Ossian, bien qu'ils soient habitants du Midi...»

Mais le premier en date et en importance de ceux qui ouvrirent à la poésie yougoslave les portes de la littérature française, est assurément Charles Nodier : nommé le 20 septembre 1812 à Laibach (Ljubljana), capitale des Provinces Illyriennes, directeur du «Télégraphe Illyrien», journal officiel de cette nouvelle marche impériale, il y publia une vingtaine d'articles par lesquels il avait l'ambition d'initier les lecteurs français à la géographie et à la littérature de l'«Illyrie». Remarquons en passant, comme un exemple entre tant d'autres du manque de conscience scientifique de ces romantiques, si férus de couleur locale, mais peu soucieux de l'authenticité de leurs sources, que Nodier, s'il avait des notions de la géographie du pays illyrien, ignorait à peu près tout de sa littérature : la langue d'abord, et même le fait que le parler slovène fût différent de celui des Dalmates et autres «Morlaques». Ses connaissances rudimentaires étaient toutes de seconde main. Il est amusant de le voir faire étalage de ses connaissances, abusant sans vergogne de la naïveté d'un public plus ignorant encore que lui-même, et exposant comme le résultat de ses études personnelles les quelques renseignements glanés dans Fortis et au cours de ses conversations, à Laibach, avec des personnages guère plus renseignés que lui.

Quoi que nous puissions penser d'ailleurs de la valeur de sa documentation, cela ne diminue en rien l'importance de son rôle d'ini-

[1] Livre XV. *Les Adieux à Rome et le Voyage à Venise*, chap. IX.

tiateur. Il consacre quatre articles du «Télégraphe Illyrien», parus du 11 avril au 20 juin 1813, à la littérature et à la poésie illyriennes et publie une traduction de *La Femme d'Assan*. Ces articles seront réunis et publiés en 1820 dans les *Mélanges de Littérature et de critique*.

Ce qui nous intéresse ici est de montrer que Nodier, comme tous les romantiques, a tiré des chants serbes des arguments pour appuyer ses théories. Au moment où «les poésies galliques d'Ossian sont depuis longtemps un grand objet de contestation», il veut trouver d'autres preuves de l'existence et de la valeur artistique de la poésie des peuples primitifs. Or les chants des bardes illyriens «font le charme d'une nation vive, spirituelle, sensible, qui confine d'un côté à la patrie de Virgile, de l'autre à celle d'Homère, et qui ne le cède ni à l'Italie ni à la Grèce antique dans la beauté du territoire, dans la variété des sites, dans l'originalité des mœurs et des inspirations». «La pureté du ciel, la beauté des productions, la grandeur des souvenirs et l'heureux voisinage de la Grèce ont dû donner au barde des Alpes Juliennes une foule d'inspirations que le nôtre n'a pas reçues... La douceur de sa langue harmonieuse, la liberté de son rythme... lui permettent d'obéir à toutes ses inspirations et d'embellir de ses pensées la vieille ballade que la tradition lui a transmise.» Ces chants «peignent les sentiments les plus doux de l'homme et ne le cèdent point du tout sous ce rapport aux plus beaux chants de l'Homère». Le guslar, dont Nodier fait un pittoresque portrait «avec son turban cylindrique, sa ceinture de soie tissue à mailles, son poignard enfermé dans une gaine de laiton garnie de verroteries, sa longue pipe à tube de cerisier ou de jasmin et son brodequin tricoté, chantant le *pismé* ou la chanson héroïque en s'accompagnant de la *guzla*», évoque les exploits de ses ancêtres dont les ombres «vivent partout autour de lui», tel un barde, un aède, tel Homère lui-même. Ailleurs Nodier compare les chanteurs populaires aux bergers de Virgile faisant assaut, d'invention poétique et, comme eux, terminant le poème par un éloge de leurs chants qui varie avec la personne du récitant. De ses observations il tire sans peine l'opposition tant cherchée entre la poésie primitive et la poésie savante : «la première obéit à l'impulsion d'une sensibilité naturelle et pour ainsi dire enfantine qui s'amuse du choc des idées et des images» tandis que le poète moderne, «fatigué de l'éternelle beauté des sentiments simples, les tourmente pour les renouveler». Dans cette compétition il est aisé de prévoir à qui la palme sera décernée : «Pour arriver, écrit Nodier, à ces conclusions critiques de la littérature moderne plus étonnante que belle... j'avais besoin d'un poëme qui offrît les beautés de l'antique sans y réunir les défauts choquans, la puérile affèterie, la froide enluminure de la littérature à la mode ; et ce n'est pas ma faute si tant de poètes, mes contemporains, m'ont forcé à le choisir chez les *sauvages*. Je ne demanderais pas mieux que de l'avoir trouvé dans leurs livres.» Or ce texte exemplaire n'est autre que la «chanson plaintive sur la noble épouse d'Asan-aga» dont il publie la traduction. Dans ce poëme, ajoute-t-il ailleurs, «il n'y a point de ces sentiments frénétiques, de ces passions outrées, turbulentes, convulsives, qui se retrouvent à tout moment chez les écrivains de nos jours ; et c'est par là que ces fragmens se rapprochent

des meilleurs modèles sans en avoir eu d'autres que la nature». Eloge des plus flatteurs à coup sûr lorsque, citant les vers suivants :

A ses deux fils des cothurnes dorés,
A leurs deux sœurs des voiles ondoyans,
Au plus petit qui dort dans le berceau,
Sans l'éveiller, une petite robe

il ajoute : «Je trouve que ces derniers traits ont un air de famille avec le fameux vers d'Andromaque :

Je ne l'ai pas encore embrassé d'aujourd'hui.

Remarquons qu'il est peu probable que Nodier ait connu par Goethe la fameuse *Asanaginica*. Il dit en effet, dans la notice écrite en tête de *Smara* où il donne une traduction en prose de cette ballade, qu'il croit que le seul Fortis l'a traduite avant lui.

Si nous croyons pouvoir dire que Nodier, ignorant la langue «illyrienne» n'a pu goûter pleinement sa poésie, il n'en est pas de même de la musique dont il vante la beauté primitive et émouvante : il évoque en effet avec une émotion sincère une nuit au bord de l'Adriatique où il entendit au clair de lune «un chant morlaque» qui le transporta «en imagination au milieu des concerts nocturnes de Puck, d'Ariel et de tous les lutins de Shakespeare, lorsque nouvellement sortis des fleurs, et encore humides de rosée, ils forment des chants que les hommes n'ont jamais entendus». Il connaît aussi les danses ou «kolos», leur gaieté qui va jusqu'à l'enthousiasme, et même jusqu'au délire. Il a été frappé de la pureté primitive de cette musique et en tire des conclusions en harmonie toujours avec les théories de son temps : elles ne s'appliquent guère cependant qu'au jeu et au chant des guslars et à leur instrument rudimentaire, lorsqu'il constate par exemple que «la musique des peuples simples est très bornée dans ses moyens». «C'est une observation assez curieuse ... que ce rapprochement de la corruption progressive des nations avec l'amélioration de leurs arts, et spécialement de leur musique» ; et il cite Platon et rappelle «le vieil éphore qui coupa une corde de la lyre de Timothée, et regarda comme un attentat aux mœurs antiques le perfectionnement de l'antique harmonie».

De retour à Paris, Nodier continuera à passer pour le grand spécialiste de littérature illyrienne : il publie dans le «Journal des Débats» deux feuilletons faits des quatre articles du «Télégraphe». Il laisse dire dans les cercles littéraires de Paris qu'il prépare un recueil de poésie populaire illyrienne. La «Minerve Littéraire» annonce sa parution prochaine en souhaitant que les traductions soient accompagnées des originaux. Est-ce cette exigence ou un excès de scrupules qui détournèrent Nodier du projet? Toujours est-il que cette traduction ne vit jamais la lumière. Il se bornera à donner dans *Smara*, construit sur de soi-disant légendes dalmates, trois poèmes dont l'un est de son crû, un autre du poète ragusain Gjorgjić, et la *Femme d'Assan*. Dans *Jean Sbogar*, il traitera une histoire fantaisiste de bandits monténégrins et fera «couleur locale» grâce aux mots de *pismé* et de *guzla*.

On ne s'étonnera pas du crédit que rencontrèrent en France les histoires illyriennes de Nodier lorsqu'on les aura comparées à une mystification de bien plus grande envergure qui réussit à faire illusion à des critiques compétents et auprès de laquelle les petites impostures de Nodier semblent très innocentes : nous voulons parler de la *Guzla* de Mérimée.[1] Celui-ci en emprunta certainement l'idée aux études de Nodier et il introduisit dans ce recueil au milieu de ses soi-disant traductions, toutes inventées, l'unique *Femme d'Asan-aga*. Chose curieuse, ce livre fut pris au sérieux par Mickiewicz et par Pouchkine eux-mêmes. Goethe seul sentit la supercherie, un témoignage de plus de sa sûre intuition non seulement de la poésie, mais du génie du peuple serbe. Il fallut que Mérimée lui-même, étonné et effrayé du succès de son livre, avouât la mystification pour détromper un bon nombre d'admirateurs enthousiastes.

La poésie yougoslave profita du bruit fait autour de cette supercherie et bientôt on voyait paraître une série de traductions et d'articles critiques : citons par exemple, parmi les meilleures traductions, les *Chants populaires des Serviens* de Mme Elise Voïart, traduits de l'allemand, d'après Talvj, en 1834 et celles d'Auguste Dozon dans la «Revue de l'Orient» en 1854 et 1859. Les critiques furent abondantes, signées de Xavier Marmier, dans la «Revue Contemporaine», de Cyprien Robert, dans la «Revue des Deux Mondes», etc, etc.

Nous avons constaté déjà, par l'exemple de Goethe, quelle bonne fortune c'est pour la poésie de pouvoir se faire apprécier par un poète. De tous les Français qui à l'époque romantique ont goûté les chants populaires serbes aucun n'a pu lui décerner de plus précieux éloges que Lamartine. On sait que le poète avait traversé la Serbie et, dans le *Voyage en Orient*, il parle avec une sympathie vibrante de son peuple. Ignorant sa langue, il a pu goûter seulement la musique de ses chants, mais il s'est informé cependant de leur matière. Il écrit, de Semlin, le 12 septembre 1833 : «L'histoire de ce peuple n'est écrite qu'en vers populaires, comme toutes les premières histoires des peuples héroïques. Ces chants de l'enthousiasme national, éclos sur le champ de bataille, répétés de rang en rang par les soldats, apportés dans les villages à la fin de la campagne, y sont conservés par la tradition... L'enfant slave apprend à lire dans ces récits touchants des exploits de ses pères... Un peuple nourri de ce lait ne peut jamais redevenir esclave.» Et quelques jours plus tard, le 23 septembre 1833 : «L'histoire de ce peuple devait se chanter et non s'écrire. C'est un poème qui s'accomplit encore.» Il écoute en Choumadia les chants des jeunes filles et des jeunes gens : «au milieu de ces forêts vierges, dans ces gorges profondes où l'on ne soupçonnait d'autres habitants que des bêtes féroces», «les sombres voûtes des chênes séculaires, les rochers qui bordaient le torrent, frémissaient, résonnaient longtemps de ces chants à larges notes».

Dans son commentaire aux *Notes sur la Servie*, auquel il joint quelques chants populaires, traduits en vers libres par Elise Voïart

[1] Voir l'excellente monographie de M. Voyislav Yovanovitch : *La* Guzla *de Prosper Mérimée.* Paris, 1911.

(Le Couteau d'or, L'Enlèvement de la belle Iconia, Stojan Jankowitch, Marko fils de roi et la Wila, Marko fils de Roi et le Maure, l'Anneau vrai gage de foi, l'Epreuve, le Rossignol captif), Lamartine écrit : «C'est une poésie équestre qui chante, le pistolet au poing et le pied sur l'étrier, l'amour et la guerre, le sang et la beauté, les vierges aux yeux noirs, les Turcs mordant la poussière. Son caractère est la grâce dans la force et la volupté dans la mort. S'il me fallait trouver à ces chants une analogie ou une image, je les comparerais à ces sabres orientaux trempés à Damas, dont le fil coupe des têtes et dont la lame chatoie comme un miroir.» Il a pressenti en vrai poète le charme de ces «fleurs sauvages du Danube», comme il nomme les chants populaires des Serviens.

C'est à un poète également, et, circonstance également favorable, à un Slave, que la poésie populaire des Yougoslaves dut la consécration dans le monde savant. Mickiewicz, professeur au Collège de France, consacra plusieurs leçons, celles en particulier des 16 février et 19 mars 1841 à ces chants qui lui avaient fait éprouver selon son expression même «l'extase poétique». Connaissant très bien la plupart des langues slaves, il avait pu lire les recueils de Vuk et avait suivi avec intérêt les traductions déjà parues en Europe et les critiques qu'elles avaient inspirées. Pour lui, comme pour Herder et Goethe, la poésie serbe fut une révélation. Elle émouvait en lui, non seulement ses sentiments de poète romantique, mais encore ses sentiments de Slave, très forts et très sincères. Il salue avec enthousiasme, dans le peuple serbe, le peuple «prédestiné pour être le poète de toute la race slave» ; sa poésie sera «la plus grande gloire de la littérature des Slaves». Pour faire comprendre et partager son enchantement à un public que l'ignorance de la langue aurait pu rebuter, il rattache la poésie populaire des Yougoslaves aux plus glorieuses traditions littéraires : certains poèmes lyriques, parmi les chants féminins, sont comparables à l'idylle grecque, à la pastorale ; Théocrite aurait pu les écrire. Ces chants offrent «toutes les formes poétiques grecques», même la strophe saphique et ils permettent de comprendre l'histoire de la littérature des anciens Grecs. La *Hasanaginica* appartient à ce cycle.

Quant à la poésie épique, la plus haute expression, à son avis, du génie national, c'est Homère qu'elle évoque et explique. Comme dans les chants homériques, tout un peuple prend part à la création, y introduit quelque chose qui lui est propre, et c'est pourquoi elle est classique. Homère revit dans les guslars, comme lui aveugles, comme lui errants.

Enfin, le poète romantique et mystique que fut Mickiewicz se sent profondément touché par l'élévation religieuse de certains de ces chants ; celui où Lazare, avant Kossovo, choisit le royaume des cieux, acceptant de perdre celui de la terre, ou la *Construction de Ravanica* qui montre la vanité des hommes et des rois. De tels accents étaient bien certains de trouver un écho dans les cœurs romantiques.

*

Cependant, à l'autre extrémité de l'Europe, un autre grand poète slave avait lui aussi rendu justice à la poésie populaire des Slaves du Sud : c'était Pouchkine.

Pouchkine avait séjourné en Bessarabie, à Kichinev, et là avait

connu de nombreux Serbes chassés de leur patrie après le désastre de 1814 et qui s'étaient réfugiés à Kichinev, à Ismaïl et à Odessa. Il eut l'occasion d'entendre chanter des guslars et nota plusieurs chants, avec l'aide de ses amis serbes. Il est intéressant de constater l'influence qu'eut sur Pouchkine la *Guzla* de Mérimée. Convaincu de son authenticité, il l'étudia avec enthousiasme et s'en inspira. Lorsqu'il apprit la mystification, il avait sans doute déjà sur sa table le recueil de Vuk, son intérêt avait été réveillé et il chercha dans ses papiers les chants notés en Bessarabie. Lorsque, entre 1832 et 1833, dix ans après son séjour à Kichinev, il publie les *Chants populaires des Slaves de l'Est*, il y insère trois poésies yougoslaves : *Le Rossignol*, *La Sœur et les Frères*, et la *Hasanaginica*.

Pouchkine suivait assurément le courant romantique lorsqu'il se préoccupait des poésies populaires et s'efforçait de recueillir les chants russes. Mais il est permis de penser qu'il fut guidé dans cette tâche par l'exemple de Vuk : comme ce dernier il les divisa en chants lyriques et chants épiques, ce qui, étant donné l'extrême variété des chants populaires, ne s'imposait pas à l'esprit à priori. Il n'avait pas besoin, comme les poètes occidentaux, de chercher dans Vuk une matière que le sol russe lui offrait abondante et c'est pourquoi sans doute il n'a pas traduit plus de chants yougoslaves, mais il avait peut-être besoin d'un exemple et d'une méthode que le grammairien serbe lui offrit.

*

Ainsi la poésie populaire des Slaves du Sud, sous les patronages les plus éminents, connaissait dans toutes les littératures européennes, une fortune que les circonstances rendaient exceptionnellement brillante, mais qu'elle méritait plus durable. Elle fut injustement entraînée dans l'effondrement des valeurs romantiques et l'on oublia trop vite que des suffrages comme ceux de Goethe auraient dû la préserver du naufrage. Mais il y a, à ce malheur, une grande consolation, car si depuis le romantisme, la poésie populaire yougoslave a perdu quant au nombre de ses laudateurs, elle est aujourd'hui mieux appréciée par les éminents slavistes qui, dans tous les pays d'Europe, sont en mesure de lire ses chefs-d'œuvre dans l'original ; si bien qu'il est permis de dire que, moins connue, elle est mieux connue, et que ce fait lui réserve selon toute probabilité, un avenir sinon aussi brillant, du moins plus solide que son passé.[1]

(Beograd—Paris.) *Milan Markovitch*

[1] Cf. MAZON André : *Vuk et l'Europe.* Revue des Cours et Conférences, 30 juin 1938, pp. 524—530. TRIVUNAC Milos : *Goethe et les Yougoslaves*, Revue de Littérature comparée. No consacré à Goethe, 1932, pp. 159—174. ĆURČIN Milan : *Das Serbische Volkslied in der deutschen Literatur*, Leipzig, 1905. SKERLIC Jovan : *Francuski Romanticari i srpska narodna poesija*, Mostar, 1908. YOVANOVITCH Voyislav : *La Guzla de Prosper Mérimée*, Paris, 1911. SKERLIĆ Jovan : *Istorija Nove Srpske Knjizevnosti*, Beograd, 1921.[1]

[1] La magistrale étude de M. Markovitch a toutes les chances d'attirer l'attention sur le problème de la poésie populaire non seulement comme problème historique mais aussi comme problème théorique. Dans la littérature hongroise, par exemple, la poésie populaire est parvenue à inspirer, au milieu du XIXe siècle, une renaissance littéraire de portée européenne. Cf. mon étude en préparation : *De la poésie populaire à la poésie d'art. (Note Du dir.)*

PROBLEMES ET PERSONNAGES

ARTURO FARINELLI

ist nicht nur ein großer Name, Symbol eines großen Lebenswerkes. Er ist um Vieles mehr als einer der berühmtesten Komparatisten unserer Zeit, der erfolgreichsten Brückentechniker der zerklüfteten geistigen Welt, der es wagen darf Ariosto und Goethe, Mistral und Liszt, Byron und Beethoven und eine glänzende Reihe grundverschiedener Genies vor uns zu zaubern ohne die strenge wissenschaftliche Methode und die geheimnisvolle innere Einheit der eigenen Seele zu vergessen. Er darf sogar — zu einer Zeit, wo Schwung und Plastik für unwissenschaftlich gelten — immer in erster Linie Schriftsteller sein und eine „emozione iniziale“ ausdrücken, wie G. A. Alfero so richtig bemerkt.[1] Arturo Farinelli ist in dem Sinne ein Antipode Benedetto Croce's, daß für ihn das Leben, d. h. die im einzelnen und nie wiederkehrenden Genius verkörperte Inspiration immer höher steht als alle Probleme der abstrahierten und verallgemeinerten Ästhetik. Und doch bleibt für uns sein Leben — das Leben eines tiefen und sich doch so leicht hinopfernden Gelehrten und Erziehers — eine reiche Fundgrube der Problematik schon durch die Vielseitigkeit seines Wissens und seines Interessenkreises. Seine „Helden“ — das Wort wird gerechtfertigt durch die stete Begeisterung, die sie ihm einflößen — sind Italiener, Deutsche, Franzosen, Engländer, Spanier, Ungarn, und er hat über sie alle Neues und Hochwichtiges zu sagen. „Maestro di vita“ (Italo Scovazzi), muß er natürlich zugleich selbständiger Literaturphilosoph sein und so gilt die Huldigung des *Helicon* dem unentbehrlichen und freudig anerkannten Vorläufer seiner Bestrebungen.

*

[1] Aus der Monatsschrift „Torino“, Okt. 1938-XVII.

A. Farinelli: Neue Reden und Aufsätze, gesammelt von seinen Schülern. Pisa, Lischi, 1937.

La prima cosa che risalta dalla lettura di una opera qualsiasi di Arturo Farinelli è l'immagine inconfondibile dello scrittore che tutti conosciamo appassionato e geniale, animante di sè pure i particolari più aridi e più minuti, trasvolante, quasi, pei campi della poesia da un argomento a un altro, da questa a quella lettura sempre con la stessa padronanza e la stessa cordiale apertezza. Più definita, naturalmente, quell'immagine quando si tratti di un libro come questo che gli allievi hanno composto in suo onore, con scritti suoi di questi ultimi tempi, in cui sono motivi restati sempre vivi nella sua critica e argomenti intorno ai quali egli è sempre tornato con una fedeltà e con un amore durati forse trent'anni o più che quasi lo caratterizzano ai nostri occhi.

Con questo, però solo in apparenza è possibile parlare di critica intuitiva o personale o impressionistica. Che è noto qual solido fondamento di ricerche e di cultura e di erudizione si celi sotto il velo della trascrizione lirica, quanto fitto apparato di note si accompagni alla pagina piena di immagini, come sia facile da questi discorsi risalire a tutta una precisa e rigorosa e definita elaborazione critica. Definita s'intende fin dove è compatibile col temperamento dello scrittore, quant'altri mai alieno da schemi e da distinzioni. Del resto il nome di Farinelli era pur di quelli ch'era più facile fare, ai tempi, or è qualche decina d'anni, in cui si cercava di gente che venisse a portar la pace nel campo della critica romantica irrimediabilmente scissasi in critica storica o erudita e critica estetica e si ricollegasse al De Sanctis e unificasse genialità e dottrina. A quello il

Farinelli appariva vicino anche per altro verso: sopratutto per l'umanità e l'intimo moralismo della sua critica ed il profondo pedagogismo della sua concezione dell'arte. Ma è noto che mentre il De Sanctis fu portato, dalla sua sempre più attenta considerazione dei valori formali dell'opera d'arte e dalla reazione al sentimento o al sentimentalismo dei romantici, lontano da questi, sulla via di Flaubert e di Zola, il Farinelli è restato il critico del romanticismo, l'espressione più schietta, può dirsi, della critica romantica. Diciamo del suo temperamento e più ancora del suo metodo, di quello che egli cerca nelle opere di poesia: le *Empfindungsgluten*, lo *Sturm* delle passioni, la romantica *Sehnsucht:* tutto per lui deve essere «unzähmbare Ungestüm einer aus dem Herzen quellenden Lyrik»: immediatezza di spirito creativo. Ed è per essa che in uno di questi saggi, dopo aver inneggiato alla calma e alla serena pacatezza dell'opera del Manzoni, all'attentissimo controllo esercitato dal poeta sul sentimento e sull'ispirazione il critico non sa trattenersi dal sospirare: «es wird uns aber schwer, im Herzen den Wunsch nach einer größeren Frische, Unmittelbarkeit und auch Lebhaftigkeit». E quando ha parlato di Goethe e dell'ardore irrefrenabile e del titanismo, del «prometheische Kühnheit» di che fu fatta tutta la sua poesia e la sua vita prima del viaggio a Roma, quando ha detto dell'immensa importanza che la Città Eterna ebbe nello svolgimento del mondo spirituale del poeta venendo a portar la forma e la purezza dei contorni e l'armonia, realizzando quel che era sogno fantastico e travolgente esuberanza di sentimento, facendo passare le audacie folli sotto il tenace controllo del pensiero e della lima, il critico non sa non domandarsi: Se qualcosa non andò perduta per la poesia in quella revisione.

Le tempeste, le forze irresistibili della passione le ansie senza limiti sono per lui gli indizi del genio e son le cose che egli più cerca e ama nei suoi poeti, in Foscolo e in Goethe, in Leopardi o in Manzoni, in Nietzsche pur non mancando certo di mettere nel giusto risalto in loro il momento della riflessione e della sapienza dell'arte, della forza che costruisce e purifica. Ma il poeta per lui è essenzialmente uno *Stürmer*, come egli dice di Foscolo, forza quasi naturale e quasi inconsapevole di sè. Dei miti infatti dai quali il secondo romanticismo più si lasciò affascinare: quello dell'arte popolare e quello del genio, a questo secondo il Farinelli aderì ed è restato fedele: con una così intima convinzione che esso è parso quasi connaturato all'anima di lui ed ha certo costituito il vero centro della sua critica. E noi sopratutto per questo l'abbiamo detta essenzialmente romantica. È però inevitabile che nel gioco di quell'antitesi impeto—riflessione che si è detta e che il critico, con la prevalenza or dell'uno or dell'altro elemento di essa, ritrova in ogni poeta, è inevitabile che vada non di rado perduto il gusto delle sfumature e del particolare letterario e magari anche l'esatta comprensione delle questioni e degli influssi letterari. È così che per Manzoni, per Foscolo egli pare fermarsi ad una interpretazione psicologica. Ed è perciò che il sogno di una *Weltliteratur* gli si muta nell'auspicio di una storia letteraria tutta basata su gli individui creatori, che è come dire: abbattere tutte le frontiere per ricostruirne mille altre intorno ad ogni individuo, per farne delle monadi senza comunicazione e per non ammetter più, in conclusione, una storia letteraria.

Ma il Farinelli sa bene evadere dalle strettoie dei metodi; sa accostarsi al poeta al di là di tutti gli schemi e le classificazioni e gli intellettualismi. Di qui la mirabile descrizione della musica dolcissima della poesia leopardiana e le sapienti notazioni sulla fanciullesca ingenuità e immediatezza delle reazioni sentimentali del poeta e su quel vago immaginare e quella voluttà delle memorie che costituiscono l'infinita bellezza e malinconia delle sue poesie. Di qui anche la reazione — nel bellissimo scritto: *Der Aufstieg der Seele bei Dante*, con cui si apre il volume — di lui, critico romantico a quei romantici che assurdamente fastidiscono l'intellettualismo della Divina Commedia e l'affermazione che il linguaggio astronomico e il sistema dei cieli, che è anche sistema morale, sono espressione di poesia in Dante, che l'astrologia è passione dell'anima di lui. Il critico mostra puntualmente, rifacendosi al neoplatonismo da una parte e al misticismo medioevale dall'altra, come allo slancio metafisico del primo ed al lirismo individuale del secondo, l'*Aufstieg* dantesco sostituisca un sistema cosmologico che

ambedue li contiene ed abbraccia i cieli senza dimenticar l'individuo, elevandosi a Dio senza perder di vista la terra ed è nello stesso tempo intimamente legato all'anima del poeta. Ci dispiace che — spinti un poco dalle stesse qualità della critica farinelliana a parlar piuttosto sulle generali — non possiamo ora scendere all'analisi particolareggiata di questo e degli altri saggi e cogliere le innumerevoli sensazioni di arte che da essi promanano e che al di là di tutto il resto, della stessa erudizione incomparabile del critico e del lirismo magari a volte anche enfatico della sua prosa, costituiscono la vera attrattiva di quella. Ma è forse pure bene, anche per la nostra incompetenza, aver taciuto del saggio su Paul Heyse e di quello, molto lungo : *Goethes Aufführungen spanischer Dramen in Weimar*. Chiudono il volume alcune recensioni per le quali non c'è che da ricordare quanta importanza le recensioni abbiano nell'opera di Farinelli, e un'accurata utilissima bibliografia dovuta a G. Bustico.

(Napoli.) **Rocco Montano**

DÉFENSE DES LETTRES

C'est un signe des temps qui courent, que la communion de l'écrivain et du savant dans le sauvetage de leur chère Littérature. Au lieu de *savant*, j'aurais dû dire, peut-être, non-écrivain, n'était cette confusion, heureuse autant que significative, des métiers littéraires, confusion produisant des critiques et des historiens qui manient la plume avec un art digne d'un écrivain, et amenant de grands écrivains dans la lice des luttes idéologiques autour de leur métier. Ce n'est pas que les grands écrivains aient jamais renoncé à parler de littérature ; mais ils n'en ont jamais écrit autant et avec une méthode aussi scrupuleusement élaborée. M. Paul Valéry vient d'«épater le bourgeois» égaré dans les amphithéâtres du Collège de France, par des cours non seulement brillants mais vraiment *magistraux*, et M. Georges Duhamel nous régale d'un livre[1] dont il devra être remercié, et avec autant d'enthousiasme que d'émotion, non seulement par ses confrères mais aussi par les érudits qui consacrent leur existence aux problèmes de la création littéraire et de sa fonction parmi les hommes.

Ce livre n'est ni un manifeste — M. Duhamel plane au-dessus de toutes les écoles —, ni l'apologie déguisée d'une œuvre personnelle comme tant de doctrines poétiques promulguées par des poètes. La personnalité on ne peut plus précieuse du grand écrivain trahit sa présence à chaque page, à chaque mot, et c'est un bonheur et une garantie de la validité objective de préceptes tirés d'une expérience subjective. Car le grand écrivain est, pour une fois, un classique né, ennemi de tous les écarts superflus du droit chemin et de tous les brouillards mystérieux que son regard ne parvient pas à percer. Loin de vouloir faire de son art un mystère bravant et repoussant la curiosité des simples mortels, il préfère braver pour eux, surtout pour les jeunes écrivains assoiffés de génie qui viendront après lui, tout hermétisme chatoyant et trompeur. Il leur donne la «biologie de son métier» — c'est le sous-titre dont il a fait choix et qui se compose de deux termes très positifs, très matériels même, mais pleins de vigueur dans leur apparente modestie.

La première partie du volume *(Le livre et nos recettes de vie)* traite de la décadence du livre et des adversaires redoutables qu'il doit affronter pour sauver sa vie : la crise de la capacité d'attention et de curiosité, causée ou renforcée par la radio, le cinéma et d'autres appareils favorisant la paresse humaine et les satisfactions collectives. M. Duhamel n'est pas le premier en Europe à signaler l'influence néfaste du machinisme, mais son esprit supérieur donne aux appréhensions et aux griefs qu'il partage avec bien d'autres âmes prophétiques, une logique, un éclairage, une structure organique exceptionnels. Toute la crise de civilisation que nous traversons peut être condensée, comme en un symbole, dans la décadence du livre, aggravée par les maladresses funestes commises dans sa défense par la publicité éditoriale. Georges Duhamel n'est pas ennemi irréductible de la radio et du cinéma, mais il dénonce sans

[1] *Biologie de mon métier*. 18e éd. Paris, Mercure de France, 1937.

réserve le danger de la radio et du cinéma même excellents, même génials, et remet le livre sur le trône qu'il doit occuper seul, «la cause du verbe se confondant en quelque sorte avec celle de notre espèce».

La deuxième partie porte le titre : *Notre déontologie*. Déontologie veut dire : «science des devoirs». Et la ligne de conduite que trace l'auteur pour ses confrères et pour ses successeurs, est aussi droite, aussi pure, aussi réelle que son oeuvre et sa vie. Il exhorte les jeunes à vénérer leurs maîtres, et les maîtres, à donner des conseils pratiques, des recettes de métier. Il insiste sur la différence qui sépare le maître et le *rabbi*. Il fait l'apologie de l'imitation fructueuse et bat en brèche le prestige illimité de l'originalité à tous crins. Pour lui, «le caractère, qui, parfois, demeure étranger au talent, anime toujours le génie». Ce grand caractère nous met sur nos gardes contre la tentation du succès. «Chaque succès est une porte qui se ferme. Chaque succès est une espérance enchaînée. Chaque succès est un avenir englouti. Chaque succès est un renoncement.» Il dissipe, tel un rayon de soleil bien lumineux, les légendes rattachées aux prétendus avantages des stupéfiants et des maladies. Il invite ses confrères à parler souvent et en confiance de leur métier et de leur message, de «ce terrible débat entre l'âme et le style qui est notre angoisse quotidienne».

Chacune de ces paroles est une pierre efficace ajoutée au rempart de l'indépendance de l'écrivain et au piton de la montagne sacrée, du mont Nebo de son isolement et de sa dignité. Car sa modération n'est jamais un compromis, son bon sens n'est jamais une transaction au dépens de la mission unique. Sa clarté n'exclut pas le recueillement et l'émotion. C'est que son *âme* a fait la conquête, une fois pour toutes, de son *style*.

C'est ce qui caractérise encore les deux dernières parties de ce livre plein d'enseignements littéraires et humains, l'une contenant des *Notes sur l'art de la narration*, l'autre intitulée *L'Eglise littéraire de France et Propositions sur l'humanisme moderne*. Terminons cette série de fragments tenant lieu de résumé (aussi faudra-t-il lire ce livre et ne pas se contenter d'un compte-rendu !) par la définition de l'humanisme contemporain qui «est l'ensemble des notions qui ne semblent pas susceptibles d'application immédiate». Que les adversaires de l'idéalisme pour qui l'application immédiate est la seule mesure de valeur, s'empressent d'écouter et de mettre en pratique, s'ils le peuvent encore, l'avertissement du grand écrivain qui est en même temps médecin fervent, fermé aux excès et aux extases. Le retour au livre et à l'idée «gratuite» est leur salut comme le nôtre, à moins qu'on ne se résigne à ce que l'action de Georges Duhamel reste un «témoignage», un «document» à l'usage d'une autre époque future, désarmée celle-là et vide de civilisation.

Jean Hankiss

THE ENGLISH SOURCES OF GOETHE'S GRETCHEN TRAGEDY

Skrifter utgivna av. Kungl. Humanistiska Vetenskapssamfundet i Lund XXIV.[1]

In den bisher über dieses Buch vorliegenden Besprechungen recht verschiedenen Umfangs und Wertes wird zwar allgemein auf die Bedeutung der Arbeit für die Quellenforschung und auf das augenfällige Ergebnis für den *Faust* hingewiesen, daß nämlich der Ursprung der Gretchentragödie, nach dem oft gefragt worden ist, letzten Endes bei Richardson liegt, der ja auch, wie bereits 1875 durch Erich Schmidt klargelegt wurde, auf Goethes *Werther* gewirkt hat. Unbeachtet oder nur angedeutet bleiben in den Besprechungen aber die dem ganzen Werke zugrunde liegenden Probleme, auf die im Untertitel : *A Study on the Life and Fate of Literary Motives* hingewiesen wird. Es handelt sich dabei um die oben dargelegten Fragen über das Nebeneinander von Stil und Mode, um den besonderen Einfluß der letzteren und um deren Verarbeitung durch Dichter verschiedenen Ranges. Oder genau gesagt, es handelt sich um die Untersuchung, wie in den deutschen Dichtungen der siebziger Jahre des

[1] Als Einleitung zum folgenden vgl. die Ausführungen über *Zeitstil und Mode* in diesem Heft S. 252.

XVIII. Jahrhunderts Motive, die bei Richardson zum Stil gehörten, verarbeitet werden, um einer Mode zu genügen.

Dieser Fragenkomplex scheint dem Autor des Werkes wichtiger als das einmalige, wenn auch für Anglisten und Germanisten in gleicher Weise höchst interessante Ergebnis für die Gretchentragödie; denn die stoffliche und methodische Behandlung des Problems der literarischen Mode, die an diesem Beispiel von Goethe und seinen Zeitgenossen durchgeführt wird, wirkt, wie H. Elovson in „Sydsvenskans Revy" vom 17. 10. 37 treffend bemerkt, richtunggebend für die vergleichende Literaturforschung der Zukunft. Deshalb ist es auch besonders gerechtfertigt, einmal ausführlich auf die für das allgemeine Problem der Arbeit wichtigen Ergebnisse gerade an dieser Stelle hinzuweisen.

Einleitend richtet der Verf. die Aufmerksamkeit auf "the importance of fashion in literature during a certain period" und auf die häufige Gewohnheit, für gewisse Motive in Dichtwerken die Erfahrung des Dichters verantwortlich zu machen oder ihnen eine bestimmte Absicht zu unterschieben, wo einfach einer literarischen Mode Folge geleistet worden ist (S. 2 f.).

Der Hauptteil der Arbeit dient dann dem Zweck aufzuzeigen, daß die Umgebung Goethes von einem solchen Richardsonfieber ergriffen war, daß niemand der Ansteckung entgehen konnte (S. 4), also der Macht der Mode, der sich nicht einmal das Genie zu entziehen vermochte (S. 22).

Von einer Richardsonbegeisterung zeugen bereits seit Mitte des XVIII. Jahrhunderts die maßgeblichen deutschen Dichter Gellert und Lessing. Schätzte Gellert schon Thomson, Young, Addison und Steele sehr hoch ein, so fand doch seine Begeisterung für Richardson keine Grenzen mehr. Er war für ihn größer als Homer, seine Werke sind „Natur, Geschmack, Religion", die er seinen Hörern sogar in den Vorlesungen über Ethik empfiehlt (S. 53 f.). Sein Roman *Das Leben der schwedischen Gräfinn von G.* zeugt von dem unmittelbaren Einfluß Pamelas. Auch für einen Richardsonkult bei Lessing gibt der Verf. reichliche Belege, wodurch Werke wie *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti* und *Minna von Barnhelm* in ganz anderem Lichte als bisher erscheinen.

Noch offensichtlicher liegt die Beeinflussung durch R. bei zweitklassigen Dichtern jener Zeit, denn sie verraten viel leichter die Quellen ihres Schaffens, weil sie weniger selbständige Kraft besitzen. Der Romanschriftsteller Hermes gab sogar vielfach unverschleiert R. als Vorbild an, um sich so einen weiten Leserkreis zu sichern (S. 59 ff.). Der Satiriker Musäus bezeugt durch seine Parodien ebensoviel wie die bisher genannten, und durch die Auswahl der Episoden aus R. erkennen wir recht deutlich, welche Ereignisse in den Romanen R.s den damaligen deutschen Dichtern besonders gefielen (62 ff.). Die Tatsache einer zweiten Ausgabe seines satirischen Romans *Grandison der zweyte* (1760—62) unter dem Titel *Der deutsche Grandison* (1781—82) und spätere R.-Imitationen bekunden außerdem das verhältnismäßig lange Leben dieser Mode (S. 64). Und ihr ist, wie schon gesagt, Goethe selbst auch nicht entgangen. Seit seiner Kindheit interessiert er sich bekanntlich schon sehr für die englische Literatur und das englische Geistesleben. Am stärksten wird er aber von R. beeindruckt, von dem überall gesprochen wird. Er empfiehlt ihn, den er nach seinen eigenen Worten als seinen Lehrmeister betrachtet, seiner Schwester, weil er ihn nicht nur als vorbildlichen Dichter, sondern als Führer seiner Zeit empfindet (S. 81) und deshalb "it proved impossible for a sensitive young man like Goethe who experienced such a craving to live in perfect accord with his own generation, to resist the many and subtle forms which the Richardson craze took round him, near and far" (S. 83).

Auch Goethes literarische Freunde standen ganz unter dem Einfluß R.s, besonders als er mit *Faust* beschäftigt war. Lenz verwertete den Engländer in seinen Dramen (S. 85 ff.), H. L. Wagner eignete sich nach Goethes Meinung die Gretchentragödie aus *Faust* für das Drama *Die Kindermörderin* an (S. 89 f.), doch entlehnte er wohl direkt von *Pamela*. Goethes Freundin Sophie von la Roche veröffentlichte ihren berühmten Roman *Die Geschichte des Fräulein von Sternheim* (S. 92 f.), der ebenso wie Wielands *Agathon* (S. 95 f.) viel von R. hatte. Aufschlußreich für die bevorzugten

Motive der Mode ist Nicolais *Sebaldus Nothanker*, denn Nicolai kritisiert als Gegner Goethes und der R.-Mode gerade die Erscheinungen, in denen er die Tugendexemplare seiner Zeit sieht (S. 97). Wie ein Freund Goethes durch die Lektüre R.s in einen Zustand gefährlichen Selbstüberschwangs geriet, zeigt K. P. Moritz in seiner Autobiographie *Anton Reiser* (S. 98 ff.). Auch bei Millers Romanen *Siegwart* und *Die Geschichte Karls von Burgheim* und bei dem heute völlig vergessenen J. G. F. Schulz (S. 100), wird der Einfluß R.s erwiesen (S. 102 ff.).

Ein sehr geeigneter Prüfstein für die Abhängigkeit der deutschen dichterischen Erzeugnisse damaliger Zeit von dem englischen Dichter ist die Rolle, die der im Mittelpunkt der Romane R.s stehende Begriff „Tugend" in jenen dann spielt. Einer diesbezüglichen Nachprüfung ist das Kapitel mit der Überschrift "Richardson's Conception of Virtue and German 18th Century Literature" gewidmet. Es erbringt nochmals eingehend den Beweis für die engen Beziehungen zwischen dem englischen und den deutschen Dichtern, auch für Goethe, bei dem die Übernahme des Tugendbegriffs im *Faust* ebenso unorganisch wirkt (S. 141), wie bei vielen anderen. Der Gebrauch des Begriffs „Tugend", der bei R. „weibliche Keuschheit" bedeutete, schließt natürlich eine Bedeutungsannäherung bei den deutschen Dichtern nicht aus, was der Verf. an verschiedenen Stellen und zum Schluß des Kapitels systematisch aufweist.

Wie nun diese literarische Mode im einzelnen wirkte, wie gewisse Geschehnisse oder Ideen manchmal gedanken- oder zusammenhanglos bis zur Lächerlichkeit übernommen wurden, weil einige Dichter ganz mechanisch verfuhren, nur um auf jeden Fall dem Bedürfnis der Zeit zu entsprechen, wird dann an sechs Motiven gezeigt.

Zunächst am Idyll. Das Nachahmung bewirkende Beispiel liefert *Pamela*, das reich an Situationen ist, die dem Geschmack für das Primitiv-Arkadisch-Idyllische gerecht werden sollten und die die Absicht verfolgten, dem Leser klarzumachen, wieviel ethisch und auch ästhetisch wertvoller einfache Zustände der mittleren und unteren Klassen gegenüber der Lebensführung der Aristokratie sind. Pamela im einfachen Landkleid, durch den Garten schreitend, im schlichten Haushalt, bei ländlicher Mahlzeit, inmitten ihrer Kinder Märchen erzählend — das sind die Variationen des literarischen Idylls, die dann bei den deutschen Dichtern in derselben Form oder abgewandelt wiederkehren, auch an solchen Stellen, wo sie nicht hinpassen.

J. J. Dusch läßt den Helden in seinem Roman *Geschichte Karl Ferdiners* in idyllische Umgebung kommen, wo er bei Bauern ein einfaches Abendbrot einnimmt und wo ihn alles an das goldene Zeitalter erinnert. Ein anderes Mal entzückt ihn auf dem Lande das Spiel zwischen einem Mädchen und einem Hunde. Nicolai satirisiert in *Sebaldus Nothanker* diese damalige Vorliebe für das Idyll des goldenen Zeitalters. Doch er stellt neben Musäus eine Ausnahme dar. Siegwart schwelgt im Idyll eines einfachen Landgeistlichen (S. 154 ff.). Millers *Karl von Burgheim* enthält Szenen, die stark an *Dichtung und Wahrheit* über Sesenheim erinnern. Unter dem Einfluß R.s stellt auch Goethe im *Werther* die liebenswürdige Frau in den Mittelpunkt des Familienidylls (vgl. Werthers erste Begegnung mit Lotte!) (S. 161 f.); und ganz offenbar unter derselben Macht der Mode läßt Goethe den stürmenden Renaissancemenschen Faust plötzlich für das häusliche Idyll schwärmen. Dieser scheint sogar nahe daran, auf seine Laufbahn zu verzichten, um in Gretchens Zimmer von häuslichen Freuden zu träumen (S. 162 ff.).

Das zweite von R. verwendete Motiv, die Verführung, fordert in der europäischen Literatur geradezu einen krankhaften Wetteifer heraus, die Keuschheit als unerschütterliche Festung darzustellen. Das Thema „Verführung" war zwar schon im Renaissancedrama vorhanden, aber die Behandlung wird durch R., bei dem es als Zentralproblem steht, völlig anders. Pamela, von einfacher Herkunft, ungebildet, jung, unschuldig und verliebt in den egoistischen, liebenswürdigen, etwas verderbten Mr. B. aus „besserem Hause" erreicht durch ihre Tugend eine glückliche Ehe mit ihrem Verführer und erweist sich dann in jeder Hinsicht als überlegen. Während Pamelas Waffen Tränen und Demut sind, kämpft Clarissa, die ihrem Verführer gegenüber ebenbürtig ist, gegen Lovelace mit Stolz und Verachtung. In sei-

nem letzten Roman hatte R. die Lage umgekehrt und einen Mann, Sir Charles Grandison, als begehrtes Ziel ergebnisloser Frauenverführung geschildert.

Diese drei Muster gaben den deutschen Dichtern der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die Möglichkeit zu unbegrenzten Kombinationen. Gellerts *Geschichte der schwedischen Gräfinn von G.* steht unter dem Einfluß von Pamela, Lessings *Miss Sara Sampson* unter dem Clarissas, während *Minna von Barnhelm* an Grandison erinnert und *Emilia Galotti* von allen drei Romanen Züge aufweist. Hermes' *Geschichte der Miss Fanny Wilkes* und *Sophiens Reise* enthalten Mischungen von Pamela-Clarissa und Mr. B.-Grandison (S. 172 ff.). Das Vorbild für *Fräulein von Sternheim* ist Clarissa (S. 175), ebenso für J. J. Duschs *Geschichte Carl Ferdiners* (S. 176 ff.). Während Musäus das Verführungsmotiv satirisch behandelt (S. 178 ff.), wendet sich Miller im *Siegwart* diesem wieder mit allem Ernst zu (S. 180 f.). Nicolai führte im *Sebaldus Nothanker* dieses Motiv ausdrücklich auf R. dadurch zurück, daß sich der Verführer zielbewußt der Lektüre seiner Werke widmet (S. 183f.). Auch im *Faust* finden sich bei der Verführung die bekannten Züge aus Pamela, was in bezug auf den Verführer Faust weder zu dem ihm sonst von Goethe gegebenen Charakter paßt, noch zu dem wie er im Puppenspiel und Volksbuch geschildert ist. Selbst die Schmuckkästchenepisode geht auf R. zurück (S. 192).

Die Verführung beginnt bei Pamela in einem Gartenhäuschen. Dieses dritte Motiv, gewissermaßen als Teil des eben besprochenen, wird gleichfalls von denselben deutschen Dichtern aufgegriffen und variiert, was erstaunlicherweise der Forschung bisher entgangen zu sein scheint. Einige nehmen das Gartenhäuschen nicht gerade für die erste Liebesszene, andere setzen eine Laube ein. Manchmal wird bei diesen Szenen wiederum auf das Vorbild R. hingewiesen (etwa bei Nicolai). Sophie von la Roche bietet in ihrem Roman eine seltsame Variante dieses Motivs dadurch, daß der Liebhaber seine Geliebte Sophie Sternheim durch besondere Geschicklichkeit und durch Vermittlung eines dritten in ein Sommerhäuschen führen läßt. Schließlich erkennen wir auch dasselbe Vorbild wieder in der Gartenhäuschenszene des *Faust* (S. 207 f).

Ein weiteres, bei den deutschen Schriftstellern der damaligen Zeit häufig verwendetes Motiv, das Duell, könnte bei flüchtiger Betrachtung die schon vor R. bestehende Tradition fortzusetzen scheinen. Doch deuten nicht nur direkte Hinweise auf das englische Vorbild, sondern auch bestimmte andersartige Züge.

R. läßt *Clarissa* praktisch mit einem Duell beginnen, in dem der Bruder, James Harlowe, schwer verwundet wird. Und noch ein zweites Mal spielt es in demselben Roman eine Rolle. Bis zu seinem *Sir Charles Grandison* ändert R. aber seine Ansicht über den Zweikampf, den er als unbürgerlich mit genauer ethischer und historischer Begründung ablehnt (S. 211 f.). Ähnliche Argumentationen wie bei R. finden sich infolgedessen auch häufig bei den deutschen Dichtern, wodurch dann deren wahre Vorlage deutlich gekennzeichnet wird. So in Wielands Drama *Clementina von Porretta* (S. 212 f.), bei Hermes in *Miss Fanny Wilkes* (S. 213) und *Sophiens Reise* (S. 214). Musäus äußert sich wiederum satirisch gegenüber Grandisons Abneigung (S. 215 ff.). H. L. Wagner legt in *Die Kindermörderin* die Worte von Sir Charles einem Erzieher und Verwandten der Heldin in den Mund (S. 217). Duschs *Geschichte Carl Ferdiners* vermischt verschiedene Duellmotive (S. 218). Schulz folgt in *Albertine* dem Beispiel in *Clarissa*, und so auch Goethe im *Faust*, wo der Bruder Gretchens, Valentin, sich mit dem Verführer Faust schlägt (S. 220 f.).

Von den Szenen in *Sir Charles Grandison*, die beim Leser besondere Rührung hervorriefen, steht wohl die in vorderster Reihe, in der Clementina wegen ihrer unglücklichen Liebe geistesgestört wird. Wegen dieses wirkungsvollen Umstandes wurde sie, wenigstens zeitweise, sogar als Hauptperson des Romans betrachtet. So auch in Wielands dramatischem Versuch. Hermes schuf ähnliche Situationen wie R. in *Miss Fanny Wilkes* unter Berufung auf seine Vorlage (S. 226 f.), wendet sich aber in *Sophiens Reise* gegen dieses Motiv, das, wie er andeutet, bei seinen zeitgenössischen Schriftstellern so üblich ist (S. 228 f.). In Mme Riccobonis *Miss Jenny* werden der Vater und später auch die Tochter Jenny

geisteskrank. In Duschs *Carl Ferdiner* ereilt Clärchen dasselbe Schicksal (S. 231) und Millers *Siegwart* bietet mehrere Beispiele für diesen tragischen Ausgang. Der Schluß, daß auch für Gretchens Geistesverwirrung im *Faust* die Anregung von Clementina und nicht von Ophelia ausging, wie angenommen worden ist, klingt zwingend.

Das letzte, vom Verf. behandelte, in der damaligen deutschen Literatur häufig wiederkehrende Motiv ist das der langsam sterbenden tugendhaften Heldin ("The Dying Saint"). Das Muster dafür lieferte das etwas theatralische Hinscheiden Clarissas, das sie selbst noch trotz ihrer Schwäche in vielen Briefen analysierend beobachtet.

Als erster Nachfolger hierin ist Lessing zu nennen, in dessen *Miss Sara Sampson* sich der Todeskampf über den ganzen letzten Akt ausdehnt (S. 236 ff.). Eines der besten Beispiele von Clarissaähnlichem krankhaftem und unnatürlichem Gedankenschwulst über den Tod findet sich in Duschs *Moralische Briefe zur Bildung des Herzens* (S. 239 ff.). In Millers *Karl von Burgheim* spielt ein Mann dieselbe Rolle wie die sterbende Clarissa (S. 242 ff.). Der Tod von Schulz' *Albertine* ist größtenteils eine wörtliche Übertragung der entsprechenden Teile des englischen Romans ins Deutsche (S. 245 f.). Marie Beaumarchais stirbt in Goethes *Clavigo* faktisch das ganze Stück hindurch (S. 246 f.). Dasselbe Motiv ist ebenfalls in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und *Die Wahlverwandtschaften* verwendet (S. 247 ff.) und auch bei Betrachtung der Todesszene von Gretchen ergibt sich zwangläufig Clarissa als Vorbild.

Im Schlußkapitel werden dann die Ergebnisse der Arbeit zusammengestellt. Es kam dem Verf. darauf an, die Macht einer literarischen Mode aufzuzeigen und darzutun, wie verschiedene, aus einem einheitlichen Ganzen (Richardsons Romanen) entnommenen Motive mehr oder weniger unorganisch anderen dichterischen Erzeugnissen eingefügt oder sogar zu einem mosaikartigen Gebilde zusammengesetzt wurden (z. B. Joh. Gottwerth Müllers *Sara Reinert)*, bloß um dem augenblicklichen Zeitgeschmack nachzukommen. Die künstlerischen Fähigkeiten der Dichter bedingen den Wert ihrer so entstandenen Schöpfungen. Bei dem Genie Goethe wurde das überlieferte Material in solchem Grade verfeinert, daß die zwar unorganischen Motive dennoch in den meisten Fällen "appear fresh and brilliant" (S. 254).

Die ganze Untersuchung und ihre Ergebnisse lassen den Verf. schließlich die prinzipielle Frage aufwerfen, wie weit die Dichter überhaupt persönliche Erlebnisse in ihren Werken verwenden, und die Antwort geben: "they do so not according to their (= Erlebnisse) absolute or relative importance, but according to laws which we can sometimes trace or guess at but which at other times resist our analysis" (S. 259). Die größte Rolle scheint mir hier die Grundeinstellung des Künstlers zu spielen, der Umstand, ob dieser in seiner Lebensauffassung während der fraglichen Zeit seines Schaffens zu den romantischen oder nichtromantischen Menschen gehört. Steht er in den Reihen der ersteren, so folgen, wie oben S. 254 ausgeführt wurde, Selbsterlebnisse, Selbstbetrachtungen, persönliche Erfahrungen als organische Elemente aus seiner Grundeinstellung. Der Verf. deutet wohl ähnliche Gedankengänge mit der Feststellung an, daß "In some cases, we find that the attitude of the period to which the writer belongs, was one of disinclination as regards personal confessions in literary work. A different period may be quite different" (S. 259).

Hinzu kommt dann aber noch die Mode, der sich nicht einmal das Genie entzieht. Nur bei Beachtung aller dieser Probleme kann man zur Erkenntnis dessen kommen, was Dichtung und was Wahrheit, also persönliche Erfahrung ist, und damit auch, worauf schon in der Einleitung die Aufmerksamkeit gelenkt wurde, zu einer gerechteren Würdigung von Dichterpersönlichkeiten. Über das Verhältnis von persönlicher Erfahrung und Beachtung der Mode in Goethes Dichtung urteilt der Verf.: "we ought to say that he sensed the events and moods which his time stressed, most keenly. And, for this personal experience, he found the expression which reigning literary tradition handed over to him, but with the imprint of his genius so strongly on the form that it was hailed as unique or perfection itself" (S. 261).

(Greifswald.) **Friedrich Schubel**

UNE ŒUVRE DE SYNTHESE. LORENTZ ECKHOFF: LE FÉODAL

Une thèse remarquée sur *Verlaine et le Symbolisme* (1921); des traductions de Gide, de Duhamel, d'Estaunié, où s'affirme la sensibilité littéraire la plus vive ; un volume d'études sur les *Maîtres de la littérature française contemporaine*[1] (1928), qui a consacré la réputation du critique ; un exposé polémique et positif à la fois sur la *Méthode synthétique*[2] dans l'étude des littératures (1930) ; puis, après la théorie, l'illustration d'idées chères à l'auteur dans une série dont le premier volume vient de paraître : *le Féodal (Adelsmannen*, Oslo, 1938), — telle est, sans parler d'études dont le premier numéro d'*Helicon* donnait un échantillon de choix, l'œuvre de Lorentz Eckhoff jusqu'à ce jour. On voudrait en signaler ici le sens et les dernières manifestations.

*

Un vrai talent s'oppose à son milieu autant qu'il s'explique par lui. Lorentz Eckhoff s'est d'abord développé, presque instinctivement, en réaction contre une école historique dont les abus, comme les mérites, ne sont guère contestés aujourd'hui. Les critiques adressées en France à Gustave Lanson[3] et méritées par certains de ses élèves, ont eu leur écho en Norvège. Remède nécessaire contre le dilettantisme et l'impressionisme, la discipline historique dans les études littéraires, — que recommandait sans toujours l'appliquer un maître norvégien séduisant et libre, Gerhard Gran —, dégénéra chez certains disciples. Parfois elle aboutissait, je ne dis pas à l'érudition pure, qui certes se défend, mais à de vaines recherches sur des possibilités ou soupçons d'influences, menées à la périphérie des œuvres. Un critique né poète devait, par delà le fatras des commentaires, revenir à la source même et demander son secret au poète.

Certains critiques sont d'abord théoriciens. Il est intéressant de constater que Lorentz Eckhoff, avant de formuler ses principes, les avait justifiés, en présentant les maîtres français que sont A. France, Barrès, Gide, Valéry, Maurras et Proust. Si la satisfaction des connaisseurs norvégiens a été si vive à l'apparition du volume, c'est qu'au charme du style et à l'élégance de la construction s'ajoutait la surprise devant une nouveauté : les auteurs étaient étudiés du dedans. Nulle barrière d'érudition ne se dressait entre le lecteur et le poète ; point de longs cheminements aux alentours de l'homme et de l'œuvre ; mais le sentiment d'être au centre même du sujet et de découvrir ce qu'on a appelé ailleurs «le paysage intérieur».

Sensibles et directes, les études de Lorentz Eckhoff ont aussi le grand mérite d'être «organiques». Trop d'historiens, dit-il, sont «analystes» ; ils découpent arbitrairement l'objet de leur étude, comme si la personnalité de l'artiste et l'œuvre d'art n'étaient qu'un agrégat de qualités, sans cohésion profonde et nécessaire. Lorentz Eckhoff ne se lasse pas de le répéter : le monde du poète est un tout vivant, avec sa structure propre et son unité. Et il nous invite à méditer ces lignes de l'un de ses collègues, P. Rokseth, professeur à l'Université d'Oslo, auteur d'une thèse magistrale sur Corneille (1928) :

«Il ne faut jamais perdre de vue que le monde du poète, dans sa multiplicité, est organique et un ; des liens précis de solidarité et une hiérarchie bien nette en unissent les parties. Pour bien connaître ce monde, il ne suffit pas d'en discerner les éléments ; il faut avant tout découvrir ces liens originaux de solidarité, cette hiérarchie; alors et alors seulement, on verra le monde réel du poète dans sa cohérence et ses justes perspectives.»[4]

Rendant compte de cette thèse, Lorentz Eckhoff ajoutait : «Un poème est autre chose qu'un chaînon dans un développement historique ; c'est avant tout un beau message émouvant adressé à d'autres hommes. Il ne s'agit pas de ramasser des connaissances autour de l'œuvre, mais de revivre le poème comme un poème, et de l'expliquer en tant que poème. Car le critique n'est pas un ouvrier, mais un constructeur.»[5]

*

Que l'intuition ou, comme se plaît à dire Lorentz Eckhoff, «l'extase», — c'est à dire un vif sentiment des

[1] *Förerne i vaar tids franske litteratur.*
[2] *Den nye litteraturforskning.* Syntetisk metode.
[3] L. Eckhoff a su rendre un bel hommage à G. Lanson. *Den nye litt.forskning*, p. 13.
[4] *Den franske tragedie.* I, Corneille, p. 153—154.
[5] Dans le journal «Dagbladet».

valeurs poétiques —, joue ici son rôle, c'est évident. Mais un effort tenace est aussi nécessaire, «un haut degré de tension, d'énergie, de concentration. Et en même temps une sympathie si complète qu'elle est totalement désintéressée, qu'elle efface et abolit tout vestige d'irritation et de résistance».[1] Et parce qu'elle est nourrie de sympathie et qu'elle ne perd jamais de vue la synthèse, cette recherche pourra enfin «introduire l'ordre, la cohésion et l'unité dans une complexité qui semblait n'être que chaos».[2]

Veut-on des exemples? Dans son exposé de la méthode synthétique, l'auteur nous donne, avec une brièveté voulue, la clef de ses études sur Maurras et sur Gide :

«Charles Maurras soumet à un nouvel examen toute l'évolution, politique, sociale, philosophique et littéraire de la France au cours des deux derniers siècles. En politique, il lutte pour la royauté ; en littérature, pour le classicisme ; à l'individu, il demande la maîtrise de soi, l'équilibre, les clartés de l'intelligence. Pourquoi? Parce que, au centre de la personnalité, on trouve chez lui le besoin de discipline».

Voici maintenant Gide, caméléon, génie protée, qui a glissé entre les mains de tant de critiques :

«Gide adore parfois le dieu des puritains ; parfois, il est un fervent d'Apollon et parfois de Dionysos. Mais ce qu'il cherche est toujours et partout l'extase, un état de jouissance et d'adoration intense».[3]

Il va de soi que ces schémas ne peuvent retenir ce qui donne si souvent leur prix aux pages de Lorentz Eckhoff, la joie de la découverte et l'air des sommets. Renvoyons pour cela aux portraits déjà mentionnés, — ou à son dernier ouvrage : *le Féodal.*

*

La pensée de Lorentz Eckhoff est ici précisée et élargie. Le problème essentiel est toujours celui de la synthèse, mais appliqué à l'ensemble d'une époque.

L'histoire doit, n'est-il pas vrai, dégager l'unité et la loi des faits. Or la littérature est une des formes de la vie sociale. Elle ne peut se comprendre qu'en fonction de l'organisme entier, de la vie totale d'une société. Elle est inséparable d'une forme de civilisation, dont il importera de définir le sens et la vertu propre.

Ces unités existent-elles? Oui, et depuis l'antiquité nous constatons trois formes de civilisations: la féodale, la bourgeoise et celle qui se développe sous nos yeux, la prolétarienne. Abordant ce grand sujet, Lorentz Eckhoff vient d'écrire le premier volume de la série.

Si jamais période s'est prêtée à la démonstration, c'est bien le Moyen Age avec sa tradition chevaleresque. L'individu s'efface devant la communauté ; le chef-d'oeuvre naît moins d'une inspiration personnelle que de l'esprit général d'une époque et d'une classe. Une fois dessinée la structure de l'organisme féodal, «on voit quelles forces déterminent les traits fondamentaux d'une personnalité», quelles autres «commandent les variations individuelles». Maints passages, d'une densité et d'une plénitude heureuses, justifient l'entreprise hardie de l'auteur.[4]

Lorentz Eckhoff est ici philosophe. Une singulière force d'abstraction et de sympathie l'amène, parfois sur les traces de Montesquieu, à la définition de l'esprit féodal ; plus qu'obéissance à la règle, au suzerain, à Dieu même, il est amour et sacrifice. Mais sacrifice joyeux, épanouissement sublime de la personnalité, extase (p. 103).

L'auteur ne s'est pas cantonné dans le seul Moyen Age, et avec raison, puisqu'il a su montrer, après sa grandeur, la décadence de l'esprit féodal, et que la date extrême de 1830 se justifie sans peine. A ceux qui souhaiteraient des explications sur «l'honnête homme», des précisions sur le problème de la personnalité, ou un rappel du «genos» grec, ou même une digression sur le Japon d'autrefois, on répondra aussitôt qu'une encyclopédie du féodal ne peut tenir en deux cents pages. Par contre, ce qu'on ne saurait trop louer, c'est la richesse d'une étude qui abonde en jugements et en raccourcis excellents, l'étendue du savoir et l'amour des grands horizons, le goût le plus sûr uni à la sensibilité la plus vive, enfin la générosité d'une âme aristocrate au meilleur sens du mot, et que tourmentent le sort et la souffrance des hommes.

(*Vanves*, Seine.) **Jean Lescoffier**

[1] *Den nye litt.forskning*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] *Den nye litt.forskning*, p. 98.

[4] Voir en particulier les pages 8 et suiv., 79, 103, 109 et suiv., 224 et suiv., etc.

LE MÈTRE ET LE RYTHME

A propos d'une étude de Ladislas Gáldi.

Au moment où la Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne rédige les premières pages du Dictionnaire des Notions d'Histoire Littéraire, qui doit devenir pour nous tous un instrument de travail indispensable, nous ne pouvons qu'applaudir un auteur qui entreprend la définition de deux termes techniques très discutés.

Pour qu'à l'avenir nous puissions nous servir des mots *mètre* et *rythme* sans crainte, c'est-à-dire avec la certitude de nous comprendre et de faire entendre à d'autres ce que nous voulons dire, nous ne sommes pas tenus — et M. Gáldi est évidemment de cet avis — à nous interroger sur l'étymologie de ces deux mots, ni même sur l'emploi que les anciens en faisaient. Mais l'idée du rythme n'est pas non plus définie d'une manière satisfaisante dans les ouvrages théoriques modernes, et comme, en outre, les deux notions de rythme et de mètre sont constamment confondues, M. Gáldi a eu l'idée de couper court à ces incertitudes en disant exactement ce qu'il propose de comprendre désormais par l'une et par l'autre.

Mètre, c'est pour M. Gáldi «un mouvement réel, mais un mouvement psychique», qui, le plus souvent, présente «une régularité traditionnelle, une périodicité mathématique», tandis que le rythme est «l'extériorisation de ce mouvement psychique», de cette «préfiguration intellectuelle» qui «plane» au-dessus de ses applications acoustiques, de ses réalisations pratiques plus où moins fidèles. Le caractère de cette extériorisation dépend du caractère du mètre, des possibilités virtuelles de réalisation, données par les particularités phonologiques d'une langue, et des intentions individuelles de l'artiste.

Je regrette bien que M. Gáldi n'ait pas réuni les meilleures des tournures (et il y en a de très heureuses !) définissant les deux termes en question, dans un seul passage et qu'il faille les glaner un peu partout, tantôt dans ses explications purement théoriques, tantôt dans les exemples. Mais j'aurais surtout aimé que les influences exercées sur l'extériorisation du mètre par des intentions individuelles fussent mieux mises en lumière que l'auteur ne le fait aux pages 78 et suivante. Il est en effet de toute première importance de souligner que pour l'œuvre littéraire, tout comme pour l'œuvre musicale et contrairement à l'œuvre figurative, tout n'est pas fait quand l'artiste vient de mettre la dernière main à son travail, quand l'acte de création est terminé. Pour vivre, l'œuvre littéraire doit être re-créée sans cesse. La production finie, la reproduction — souvent bien misérable, hélas ![1] — doit commencer. Si Emile Zola, un jour, s'est plaint de «l'armée de collaborateurs» que l'auteur dramatique doit «subir», «depuis le grand premier rôle jusqu'au souffleur», c'est un peu la même chose pour le plus petit des poèmes, même s'il n'affronte pas les lumières de la rampe. L'œuvre littéraire a pour le moins deux auteurs — deux individus (supposons que tous deux aient le sentiment de l'art) se mettent à «extérioriser» le mouvement psychique qu'est le mètre, — le second, le «reproducteur», ayant, il est vrai, moins de liberté que le premier.

M. Gáldi distingue, parmi les réalisations pratiquement possibles d'un mètre donné et dans une seule et même langue, une seule réalisation caractéristique, parce que plus fréquente que les autres. Le caractère de cette réalisation préférée («superstructurée») dépend du système d'accentuation de la langue en question ; donc, tous les poètes de cette langue, pas plus qu'ils n'inventent (en général) le mètre, ne peuvent que broder sur ce système fondamental, ou l'accepter tout pur.

Maintenant, il est vrai que je ne

[1] Le poète lui-même est souvent bien loin d'être l'interprète idéal de ses vers. Nous savons que Schiller et beaucoup d'autres, déclamaient détestablement leurs propres poèmes. — La notation apporte à l'œuvre musicale certaines ressources que l'œuvre littéraire a manqué de se créer. Tout le monde sait que Verdi, par exemple, a soigneusement «noté» ses compositions, et combien il est difficile souvent de deviner les intentions de Beethoven, parce qu'il néglige fréquemment de «ponctuer» ses «phrases.» Il est vrai que tout le monde ne pense plus aujourd'hui qu'il soit nécessaire de reconnaître l'intention de l'artiste créateur (cf. mon étude *Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik : Jean-François Marmontel*, aux sections 37, 116 et 145).

vois pas très bien comment M. Gáldi, en partant des applications acoustiques qui, évidemment, sont seules réellement «données», veut trouver, ou trouve, les mètres (ces «schémas intellectuels et abstraits du vers»), auxquels elles doivent leur existence et qui sont leur raison d'être. Comme il s'agit de faire mieux que les traités de versification, cette question n'est pas sans importance. Dans les quatre exemples qu'il traite plus amplement — octosyllabes roumain et hongrois, alexandrins (tétramètres) français et hongrois —, l'auteur commence par admettre le nombre des syllabes du vers pratique comme cadre du mètre. Puis, pour ne parler que de l'alexandrin, c'est «la césure médiane après la sixième» et les deux accents accessoires des hémistiches qui sont encore du mètre. Comme tout cela est commun à l'alexandrin (tétramètre) français et au hongrois et tant qu'on ne considère que ces deux vers, on peut dire que l'ensemble de ces faits constitue le «schéma intellectuel et abstrait de l'alexandrin (entendez : français-hongrois). Mais il suffit de penser au trimètre romantique (que M. Gáldi connaît, bien entendu, mais dont il sous-estime peut-être la fréquence), pour s'apercevoir que le mètre de l'alexandrin tout court ne comprend guère plus que le nombre de 12 syllabes et peut-être le mouvement ascendant de l'accentuation. Ou M. Gáldi veut-il que le trimètre romantique ne soit qu'une réalisation, bien imparfaite sans doute, du mètre qu'on peut abstraire de l'alexandrin français-hongrois?

Je pense donc qu'une utilité pratique de la distinction nette entre mètre et rythme existe tout spécialement pour des comparaisons entre deux langues, respectivement deux types de versification. Peut-être M. Gáldi, à une autre occasion, voudra-t-il bien nous donner de plus amples explications sur sa théorie.

Pour terminer, n'oublions pas que l'auteur nous rappelle, au cours de son travail, une foule d'idées et de problèmes intéressant l'esthétique moderne de l'œuvre littéraire, tels que la création poétique, l'intention artistique, la nécessité d'une collaboration entre la science de la musique et la métrique, les relations existant entre le rythme de la versification et celui de la prose, etc.

Parmi les ouvrages que M. Gáldi a consultés, il me semble que la *Deutsche Versgeschichte* de Heusler aurait dû être discutée quant à la théorie de la *Taktfüllung*.

Mais encore une fois, sachons gré à M. Gáldi d'avoir attaqué avec courage et non sans succès, du moins théorique, un des problèmes les plus embarrassants de toute notre terminologie.

(Münster i. W.)

K. Knauer

CHRONIQUES

DANEMARK

La qualité que les Danois apportent au concert scandinave, c'est un ton de scepticisme modéré et de bon sens, un fin sourire qui écarte les grand mots et qui appelle les phrases intimes, les images concrètes et familières. Un Norvégien comme moi, entrant dans un bon livre danois, sent tout de suite un apaisement, un calme bienfaisant qui favorise les nuances discrètes, qui vous dispose à l'attention délicate. Les Danois ne sont pas dupes des phrases et des gestes héroïques ; ils ont l'ironie prompte et facile ; mais ils sont de bons psychologues parce qu'ils savent écouter ; ils enregistrent avec patience et minutie les manifestations des corps et des âmes ; ce sont les humanistes du Nord.

Commençons par les bagatelles. Un jeune savant, M. Hakon Stangerup, lance une série de monographies dont les trois premiers ont paru en 1938 : *Aldous Huxley*, par M. M. Bredsdorff ; *Johs. V. Jensen*, par M. Alf Henriques ; *Martin Andersen Nexö*, par M. Svend Erichsen. L'ouvrage de M. Bredsdorff manque d'intérêt pour nous.

M. Alf Henriques, dans son étude sur Johs. V. Jensen, est un peu gêné par la nécessité de serrer dans un petit espace une abondance d'informations ; mais il se reprend à la fin qui est un résumé lucide et pénétrant des tendances et du style de Johs. V. Jensen.

M. Svend Erichsen a fait, du chef de file des écrivains socialistes danois, un portrait très réussi. Son récit de la vie et des oeuvres de M. Andersen Nexő, surtout de ses années d'enfance à Copenhague et à Bornholm où il s'appuie sur les mémoires de l'auteur, est bien captivant. M. Svend Erichsen qui ne cache ni le manque d'originalité des oeuvres de début ni les défaillances de quelques-unes des oeuvres ultérieures, fait bien ressortir la qualité centrale de M. Andersen Nexő, son pénétrant appel à la solidarité humaine.

M. K. F. Plesner, professeur à l'Université d'Aarhus, groupe, dans *Kulturbaerere*, quelques-uns des écrivains européens qui lui semblent incarner les problèmes de notre temps. Même si l'on regrette l'absence d'écrivains comme André Gide, Jules Romains, Ortega y Gasset, il est bien possible d'approuver le choix qu'il fait de Samuel Butler, Thomas Mann, Paul Valéry, Aldous Huxley ; dans cette compagnie imposante, le danois Ernesto Dalgas, écrivain assez obscur et qui n'est jamais parvenu à l'expression adéquate de son talent, semble assez déplacé. Chose plus grave, le livre est d'une qualité beaucoup trop médiocre pour réaliser son titre assez prétentieux. Il n'apporte ni une vraie discussion des problèmes soulevés, ni une suite de portraits d'écrivains. Il résume des livres ; il le fait quelquefois bien, quelquefois mal, confusément, et y ajoute un gentil bavardage. L'auteur de ce livre est jeune comme son milieu, l'Université d'Aarhus ; une méthode ne s'improvise pas, les idées non plus.

Un jeune savant, M. Billeskov Jansen, a fait, sur un thème très restreint, *Holberg auteur d'épigrammes*, un gros ouvrage, une thèse solide qui révèle du goût, de l'érudition et une énergie formidable et que je regarde avec beaucoup d'admiration et une nuance d'effroi...

Les problèmes que se pose M. Hans Brix, professeur à l'Université de Copenhague, dans *Analyser og Problemer*, IV, ont été choisis dans la littérature danoise d'avant 1820 et gardent tous un caractère concret, bien limité et exclusivement littéraire. M. Brix se trouve en possession de vastes connaissances, d'une méthode effective, d'un goût sûr et d'une langue pittoresque. C'est un guide qu'on suit avec plaisir quand il éclaire des points obscurs dans les oeuvres d'Arreboe (imitateur de la *Semaine* de du Bartas), d'Ewald,

de Holberg ou de Kingo, ou quand il met en relief de jolies chansons du XVIe ou du XVIIe siècles. M. Brix intéresse toujours, même quand il ne convainc pas.

M. Paul Rubow, professeur de littérature européenne à l'Université de Copenhague, a publié en 1938 trois petits livres. *Den kritiske Kunst* intéressera ceux qui se préparent à éditer de vieux textes. Je n'objecterai à cet ouvrage que son titre qui semble promettre tout autre chose. *Prosaens Kunst* est un signe des temps : M. Rubow, réagissant bien sainement contre des lubies irraisonnées, des extravagances de style que quelques-uns trouvent géniales, a voulu proposer à ses compatriotes des exemples du style classique. Ces exemples, il les prend chez les grands écrivains français des XVIIe et XVIIIe siècles, Pascal, La Bruyère, Fénelon, Voltaire, Vauvenargues, Buffon. Entreprise très louable. Mais c'est dans *Epistler* que se manifeste le plus clairement l'esprit de M. Rubow, indépendant, sceptique, ami de la vie simple et de la raison. Sous le titre éloquent de *Marsyas écorché* il critique en détail la mauvaise traduction de Hamlet due à Johs. V. Jensen ; il reproche à la Société de philologie nordique de fêter à son vingt-cinquième anniversaire les petits talents en écartant quelques-uns des génies qui possédaient l'imagination créatrice ; il se moque joyeusement de la philosophie de Spinoza qu'il appelle une philosophie d'abstractions, anémique, décharnée, ou des théologiens qui avaient construit derrière le Pentateuque, comme les philologues derrière les poèmes d'Homère, des sources, des écrits chimériques, «l'Elohiste», «le Jahviste», «le Livre des prêtres». On voit donc que, dans ce petit livre, se révèle surtout le côté critique d'un esprit qui a prouvé, par ailleurs, sa fécondité.

M. Carl Roos, professeur de littérature allemande à l'Université de Copenhague, a réuni dans *Germanica* une série d'études éclairant des points vitaux de la civilisation et de la littérature allemandes : Leibniz, Hoffmann, le Romantisme, Goethe, Nietzsche. C'est un livre admirable, bien pensé, bien écrit, dans un style vivant, riche, coloré. M. Roos ne borne pas sa vue à la littérature, il s'intéresse à la philosophie, à l'art, à la religion, à la politique ; il parle des bibliothèques, des mines de charbon, des vieux châteaux. C'est un esprit moderne qui voit le *caractère organique des choses ;* de l'œuvre littéraire, de la personnalité humaine, de la civilisation. Grâce à cette vue organique, il a l'intuition des âmes et de l'atmosphère dans laquelle elles trempent ; de la littérature et des conditions de la littérature. J'admire surtout les pages où M. Roos brosse, en quelques traits, un tableau magistral de l'Allemagne à la fin du XVIIIe siècle (pp. 96—108). Ce beau livre m'a plus appris que bien des manuels...

L'ouvrage de M. Frederik Schyberg, *Dansk Teaterkritik*, est de 1937. Néanmoins, je veux en parler, car c'est un livre qui mérite d'être connu. Pour parler de ce sujet-là, l'on ne saurait être mieux placé que ne l'est M. Schyberg. Le théâtre, il l'a dans le sang ; il a grandi dans son atmosphère ; il est critique dramatique lui-même ; en faisant son livre, c'est son métier à lui qu'il a étudié. Le résultat, c'est un ouvrage très captivant ; ce gros volume, 400 pages d'un texte serré, se lit d'un trait. Ce récit de la critique du théâtre prend quelquefois un caractère assez «dramatique», par exemple à l'approche du fameux duel entre le critique dramatique Edvard Brandes et le jeune acteur Robert Schyberg (père de M. Fr. Schyberg?). Ce que l'auteur a su rendre admirablement, c'est l'espèce de tension qui existait presque toujours entre le théâtre et les critiques, à cause du fait que le critique était très souvent un acteur ou un directeur *in spe*, ou refusé ; la conséquence de cette tension était une critique très âpre, quelquefois haineuse.. Une situation paradoxale surgit au début de ce siècle quand le chef de la critique du théâtre était Sven Lange, un ennemi du théâtre ou ennemi au moins de la conception du théâtre que pouvait réaliser le théâtre danois, et content seulement quand le théâtre russe visita Copenhague...

Le livre de M. Schyberg n'est pas un livre d'histoire seulement ; il sera, du moins je le pense, aux bons critiques scandinaves un *miroir* où ils pourront se voir, se contrôler et peut-être se corriger... M. Schyberg a certainement fait là un livre important et qui restera.

(Oslo.) **Lorentz Eckhoff**

DEUTSCHLAND

A) *Personalnachrichten*

Ehrungen von Gelehrten: Der ord. Prof. für german. Philologie Andreas *Heusler* (Univ. Basel) wurde mit dem deutschen Lessingpreis ausgezeichnet. — Der Literarhistoriker Adolf *Bartels* in Weimar wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum Ehrendoktor ernannt.

Gastvorlesungen und -vorträge: Der ord. Prof. für deutsche Literaturgeschichte Hermann August *Korff* (Univ. Leipzig) hat im Frühjahrssemester 1938 als Gastprofessor an der Columbia-University in New-York gewirkt. — Der ord. Prof. für deutsche Philol. Hermann *Schneider* (Univ. Tübingen) hat im Oktober 1938 Vorlesungen über *Mittelalterliche und neuzeitliche Literaturgeschichte als Einheit* an der Universität Cambridge, ferner in London. Liverpool und Bristol gehalten. — Der ord. Prof. für slavische Philologie Max *Vasmer* (Univ. Berlin) ist beauftragt worden, im Wintersemester 1938—39 einen ord. Lehrstuhl für slav. Philol. an der Columbia-University in New-York zu verwalten. — Der Rektor der Universität Dijon Prof. *Spenlé* hielt am 18. XI. 1938 im Rahmen der Gastvorlesungen ausländischer Gelehrter an der Univ. Berlin einen Vortrag über *Stefan George et les symbolistes français*.

Es wurden ernannt: Der ord. Prof. für deutsche Philologie Herbert *Cysarz* (Deutsche Univ. Prag) zum ord. Prof. an der Univ. München. — Der ord. Prof. für deutsche Philol. Otto *Höfler* (Univ. Kiel) zum ord. Prof. an der Univ. München. — Der ord. Prof. für deutsche Philologie Julius *Schwietering* (Univ. Frankfurt a. M.) zum ord. Prof. an der Univ. Berlin. — Der ord. Prof. für roman. Philol. Emil *Winkler* (Univ. Heidelberg) zum ord. Prof. an der Univ. Berlin. — Der außerord. Prof. für deutsche Literaturwiss. Walther *Rehm* (Univ. München) zum ord. Prof. an der Univ. Gießen. — Der außerord. Prof. für deutsche Philol. Hans-Friedrich *Rosenfeld* (Univ. Berlin) zum ord. Prof. an der Univ. Greifswald. — Der Dozent für englische Philol. Carl August *Weber* (Univ. Göttingen) zum ord. Prof. an der Univ. Tübingen. — Der Dozent für deutsche Literaturwiss. Paul *Böckmann* (Univ. Hamburg) zum planmäßigen außerord. Prof. an der Univ. Heidelberg. — Der Dozent für deutsche Literaturwiss. Max *Kommerel* (Univ. Frankfurt a. M.) zum außerord. Prof. ebenda.

Es erhielten Lehraufträge: Dr. phil. habil. Wolfgang *Kayser* für deutsche Philol. an der Univ. Leipzig. — Dr. phil. habil. Friedrich *Schubel* für englische Philol. an der Univ. Greifswald.

Es wurden Dozenturen verliehen: Dr. phil. habil. Gottfried *Baumecker* für neuere deutsche Literaturgeschichte an der Univ. Münster. — Dr. phil. habil. Wolfgang *Clemen* für englische Philol. an der Univ. Köln. — Dr. phil. habil. Gerhard *Cordes* für deutsche Philol. an der Univ. Hamburg. — Dr. phil. habil. Ernst *Scheunemann* für deutsche Philol. an der Univ. Breslau. — Dr. phil. habil. Erich *Trunz* für deutsche Philol. an der Univ. Freiburg i. Br. — Dr. phil. habil. Friedrich-Wilhelm *Wentzlaff-Eggebert*, Prof. bei der Preuß. Akademie der Wiss., für deutsche Philol. an der Univ. Berlin.

Es wurde emeritiert: Der ord. Prof. für englische Philol. Wolfgang *Keller* (Univ. Münster).

Todesfall: Der emer. ord. Prof. für german. Philol. Bernhard *Seuffert* (Univ. Graz).

B) *Bücher zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie aus dem Jahre 1938.*

Allgemeines zur Literaturwissenschaft und -theorie: J. Petersen: *Die Wissenschaft von der Dichtung.* System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. Bd. 1. Werk und Dichter. Berlin, Junker u. Dünnhaupt. XVI, 516 S. M. 16,— L. Beriger, *Die literarische Wertung.* Ein Spektrum der Kritik. Halle, Niemeyer. 149 S. M. 3,80 — H. Rößner, *Georgekreis und Literaturwissenschaft.* Zur Würdigung und Kritik der geistigen Bewegung Stefan Georges. (Dissertation Bonn.) Frankfurt a. M., Diesterweg. 227 S. M. 4,80 — *Kulturkritik und Literaturbetrachtung in Amerika.* Von V.

Lange und H. Boeschenstein. (Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. Reihe B. Band 29.) Breslau, Priebatsch. 76 S. M. 3,—.

Gesamtdarstellungen: F. Koch, *Geschichte deutscher Dichtung.* Hamburg, Hanseat. Verlagsanstalt. 362 S. M. 6,50. (Dazu u. a. Fricke in Dt. Lit. Zeit. Jg. 1938, H. 16.) — A. Bartels, *Geschichte der thüringischen Literatur.* Band 1. Von den Anfängen bis zum Tode Goethes. Jena, Frommann. VII, 427 S. M. 9,—. R. Bach, *Tragik und Größe der Romantik.* Ein Umriß. München, Duncker & Humblot. 142 S. M. 5,50. — W. Mönch, *Frankreichs Literatur im XVI. Jh.* Eine nationalpolitische Geistesgeschichte der französischen Renaissance. (Grundriß der roman. Philol. Neue Folge. Geschichte der französ. Lit. 5.) Berlin, de Gruyter. XIII, 333 S. M. 14,—.

Theorie der literarischen Gattungen: H. Riefstahl, *Der Roman des Apuleius.* Beiträge zur Romantheorie. (Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike. 15.) (Diss. Frankfurt.) Frankfurt a. M., Klostermann. 133 S. M. 8,—. R. Petsch, *Spruchdichtung des Volkes. Vor- und Frühformen der Volksdichtung.* (Volk. Band 4.) Halle, Niemeyer. IX, 202 S. M. 6,—. — E. Winkler, *Zur Geschichte des Begriffs „Comédie“ in Frankreich.* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Jahrgang 1937—38. Abhandlung 1.) Heidelberg, Winter. 31 S. M. 1,60. — W. Brauer, *Geschichte des Prosabegriffs von Gottsched bis zum Jungen Deutschland.* (Frankfurter Quellen u. Forschungen zur german. u. roman. Philol. 18.) Frankfurt a. M., Diesterweg. VII, 161 S. M. 5,—. — J. Prestel, *Märchen als Lebensdichtung.* Das Werk der Brüder Grimm. München, Hueber. 96 S. M. 3,10.

Lehre vom Denk- und Sprachstil: R. Lindemann, *Der Begriff der „conscience“ im französ. Denken.* (Berliner Beiträge zur roman. Philol. Band 8, 2.) (Diss. Heidelberg.) Jena, Leipzig, Gronau. 124 S. M. 8,—. — H. Scharschuh, *Gottfried von Straßburg.* Stilmittel, Stilästhetik. (German. Studien. 197.) Berlin, Ebering. XI, 307 S. M. 13,20. — H. Fischer, *Der Intellektualwortschatz im Deutschen und Französischen des 17. Jh.* Untersuchungen an Gerzans und Zesens „Sofonisbe“. (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Deutsche Philol. Bd. 5.) (Diss. Münster.) Berlin, Junker & Dünnhaupt. 161 S. M. 7,20. — F. Helber, *Der Stil Gellerts in den Fabeln und Gedichten.* Ein Beitrag zur Stilgeschichte der Aufklärungszeit. (Diss. Tübingen.) Würzburg, Triltsch. 127 S. M. 3,60.

Untersuchungen zur vergleichenden Literaturwissenschaft: H. Geibel, *Der Einfluß Marinos auf Christian Hofmann von Hofmannswaldau.* (Gießener Beiträge zur deutschen Philol. 63.) Gießen, von Münchow. 106 S. 3,50. — H. Engel, *Goethe in seinem Verhältnis zur französischen Sprache.* (Diss. Göttingen.) Göttingen, Kelterborn. VII, 196 S. M. 4,—. — U. Wiskott, *Französische Wesenszüge in Theodor Fontanes Persönlichkeit und Werk.* (Palaestra, 213.) (Diss. Berlin.) Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft. 200 S. M. 12,—. — K. Weineck, *Deutschland und der Deutsche im Spiegel der englischen erzählenden Literatur seit 1830.* (Junge Forschung, Heft 4.) Halle, Akademischer Verlag. 264 S. M. 5,60. — H. Galinsky, *Deutsches Schrifttum der Gegenwart in der englischen Kritik der Nachkriegszeit* (1919—1935). (Deutsche Akademie München. Schriften der Länderausschüsse. Band 2.) München, Hueber. IX, 580 S. M. 19,50.

C) *Zeitschriftenaufsätze zur Literaturgeschichte und Literaturtheorie aus dem Jahre 1938.*

Allgemeine Ästhetik: C. Fries, *Zur Metaphysik des Ästhetischen* (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwiss. Bd. 32, H. 4). — R. Müller-Freienfels handelt (ebenda H. 1 u. 2) nach einer Einleitung über die Kultur als Schöpfung einer Überwirklichkeit von der Überwirklichkeit der Kunst im allgemeinem, des Erhabenen, des Schönen, des Anmutigen, Romantischen, Idyllischen, des Komischen und schließlich vom Problem der naturalistischen Kunst. — L. von Wiese erörtert (ebenda H. 2) in einem Aufsatz über *Ideenkunst und Sinnenkunst* Pitirim Sorokins Lehre von der Fluktuation der Kunstformen. — K. L. Laurila (Helsinki), *Die emotionalistische Ästhetik* (ebenda H. 3). — Die

Geschichte der Kunsttheorie allgemein haben zum Gegenstand P. Menzer, *Zur Entstehung von A. G. Baumgartens Ästhetik* (Zeitschr. f. dt. Kulturphilos. Bd. 4, H. 3) und M. Wiedemann-Lambinus, *Die romantische Kunstanschauung Wackenroders und Tiecks* (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwiss. Bd. 32, H. 1).

Beiträge zur Geschichte der Literaturästhetik: F. Kainz, *A. F. Bernhardis Beitrag zur deutschen Stilistik* (Zeitschr. f. dt. Philol. Bd. 63, H. 1). — M. Nußberger, *Goethes Auffassung vom Dichterberuf* (Zeitschr. f. dt. Geisteswiss. Jg. 1, H. 3). — M. Havenstein, *Wahrheit und Irrtum in Schillers Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung* (Zeitschr. f. Ästhet. u. allg. Kunstwiss. Bd. 32, H. 3). — A. Pirkhofer, *Zur Einheit des dichterischen Impulses in Thomas Hardys Kunsttheorie und Dichtung* (Germ.-Rom. Monatsschr. Jg. 26, H. 5/6).

Zur Theorie des literarischen Kunstwerks und der Gattungen: O. Walzel, *Künstlerische Vision und Kunstwerk* (Germ.-Rom. Monatsschr. Jg. 26, H. 9/10). Der Vf. wendet sich gegen die Unterschätzung des verwirklichten Kunstwerks gegenüber der Vision. — Th. Haering behandelt in *Der gefährliche Dichter* (Zeitschr. f. Dt. Kulturphilos. Bd. 5, H. 1) das Problem der historischen Dichtung. Die sonst in der Dichtung gegebene Inkongruenz von subjektivem Formungsstreben und widerstrebendem Objekt falle hier weg, da die Geschichte kein Faktum, sondern ein „ideendurchwirktes sinnvolles Geschehen" sei, dafür drohe die Gefahr der Fälschung der Ideen, vor der die volkheitliche Bestimmtheit der Dichtung bewahrt. — In seinem *Die Kette* betitelten Aufsatz liefert J. Wiegand einen Beitrag zur Technik des lyrischen Gedichts (Germ.-Rom. Monatsschr. Jg. 26, H. 3/4). — R. Petsch, *Die dramatischen Figuren bei Shakespeare, Goethe usw.* (Archiv. f. d. Stud. d. n. Spr. Bd. 173, H. 1/2) gibt eine Ergänzung zu seinem in der Dt. Vierteljahrsschr. Bd. 13 veröffentlichten Aufsatz über den *Aufbau der dramatischen Persönlichkeit*, vor allem hinsichtlich des Unterschiedes von psychologischem und dramatischem Charakter und der Elemente, die zur Bildung der dramatischen Hauptfigur führen, sowie ihrer Beziehung zu Gegenspieler und Nebenfiguren. — H. Brandenburg, *Die Kunst der Erzählung* (D. Neue Lit. Jg. 39. H. 6). — G. Hagemann, *Zur Lebensform der deutschen Volkserzählung* (Zeitschr. f. Dt. Bildung. 14. Jg. H. 4).

Vergleichende Literaturwissenschaft: F. Panzer untersucht *Die nationale Epik Deutschlands und Frankreichs in ihrem geschichtlichen Zusammenhang* (Zeitschr. f. Dt. Bildung. 14. Jg. H. 6). Er vergleicht Wesensunterschied und Gemeinsamkeit der nationalen Stile. — H. Oppel, *Die Begegnung romanischer Sprache mit germanisch-deutscher Dichtung* (Dichtung u. Volkstum. 39. Bd. 3. H.).

Über den Stand der Forschung in den einzelnen Wissenschaftszweigen und ihren Sondergebieten: Von der *Germanistik in Amerika* handelt W. A. Reichart (Germ.-Rom. Monatsschr. Jg. 26, H. 9/10), über die ausländische Forschung zu Ludwig Tieck und seinem Kreis H. Lüdeke (Dt. Literaturzeitung. Jg. 1938, H. 13). — H. Huscher betrachtet *Die englische Naturdichtung im Lichte der vergleichenden Literaturbetrachtung und der jüngsten Kritik* (Anglia. Bd. 62. H. 1/4) und verfolgt Ursprung und Verbreitung des sympathetisch-symbolisierenden Naturgefühls, die romantische Naturdichtung und ihre Kritiker und die georgisch-pastorale Dichtung. — Unter dem Gesichtspunkt der gemeinsamen Mittelalterprobleme von Germanistik und Romanistik gibt W. Kellermann (Germ.-Rom. Monatsschr. Jg. 26, H. 1/2 u. 7/8) einen Bericht über den Stand vor allem der germanistischen Forschung zur *Altdeutschen und altfranzösischen Literatur*. — F. Neubert prüft die *Gegenwartsaufgaben der Romanistik* (Neuphilol. Monatsschr. Jg. 9, H. 3), gibt einen Überblick über das in den letzten Jahren Geleistete und gibt wichtige Hinweise auf Vertiefung der Arbeit oder Erschließung wenig beachteter Gebiete. — Die verstärkte Hinwendung der zeitgenössischen französischen Literatur zu ländlichen, provinziellen und bäuerlichen Themen macht E. von Jan zum Gegenstand eines Aufsatzes *Zum Problem des Regionalismus in der französ. Lit.* (Archiv f. d. Stud. d. n. Spr. Bd. 173, H. 3/4).

(Berlin.) **Gerhard Hess**

POLEN

Im Frühling 1938 ist in Warschau der berühmte Literaturtheoretiker Kazimierz Wóycicki gestorben. Eine allgemeine Charakteristik seiner wissenschaftlichen Tätigkeit gibt Prof. M. Kridl in dem unten besprochenen Gesamtwerke zum Gedächtnis des K. Wóycicki.

Im J. 1938 erschien in Warschau das zweibändige Werk von Fr. Siedlecki: *Grundzüge der polnischen Versifikation* (Zarys wersyfikacji polskiej). Im Allgemeinen steht das Buch der Prager phonologischen Schule nahe. Den Grund für die Einzeluntersuchungen Siedlecki's bildet der extreme literaturwissenschaftliche Formalismus.

In der nächsten Zeit wird das Gesamtwerk u. d. T. *Russiche formalistische Schule (Eine Auswahl aus der gegenwärtigen russischen Literaturwissenschaft)* erscheinen.

Die Charakteristik und die Entwicklungsgeschichte der modernen russischen Litteraturwissenschaft bereitet D. Hopenstand vor. Das Buch wird durch die Abhandlung von St. Żółkiewski: *Der Formalismus in den Geisteswissenschaften* eingeleitet werden.

In dem vom Prof. R. Ganszyniec in Lemberg herausgegebenen „Hermaion" ist die Abhandlung von I. Krzemicka *Prolegomena ad artem vertendi, Zur Theorie der Übersetzungskunst* angesagt.[1]

T. J. Kroński

[1] Vgl. noch unter den Zeitschrift- und Buchbesprechnungen.

REVUE DES REVUES

Archivum Romanicum

Giulio Bertoni's periodical is one of the most important Italian intellectual organs. It has attained this position through the principles of the excellent Romanist on language and philology. A Romanist savant must be especially near to the thought that the history of language, from certain standpoints must be the history of culture itself. But Bertoni, beyond this thesis has rendered philology the history of art. If Wundt's language investigations are called psychological, then Bertoni's may justly be called aesthetic by some critics. Doubtless the differentiation that he construes between the language of history and the language of authorship, the lingua and the linguaggio, is justifiable. Carlo Cordié's article : *Il linguaggio maccheronico e l'arte del Baldus* (Anno XXI 1937, fasc. 1, pp. 1—79), identifies itself with this theory of Bertoni. Teofilo Folengo is decidedly suitable for justifying Bertoni's thesis, and on the whole is an exciting borderland phenomenon. Italy's double culture — the scientific and the vulgar — meet in a grotesque and remarkably characteristic manner therein. One of the chief sources of comedy utilized by Aristophanes was his simultaneous use of Euripidic phraseology and culinary expressions. And behold, the new source of comedy is the merciless mingling of the sacred language of the humanists with that of the plebs and the gross country dialects. Cordié proves convincingly that Teofilo Folengo shaped for himself a certain artistic instrument from the facetious hybrid talk of the university circles, an exceptional irrational diction which faithfully adapted itself to his sole aim, to provoke laughter. This diction was suitable to parody the romance of chivalry, leaving nothing to be required, in the Baldus. The mingling of the popular and the scientific in the macaronic language is, as it were, the mould, the atmosphere of the writer's imagination. It is not the artificial composition of incongruous elements, but the uniform stylistic manifestation of profound inspiration. In Teofilo Folenzo we find the essential identity of the subject and the word, the linguistic expression of complete artistic creation, in short, all that, which according to Bertoni, changes the lingua to the linguaggio.

Fausto Montanari's article is *Contenuto e forma* (Anno XXI 1937, fasc. 1, pp. 146—149). Every literary critique seeks an answer to its preliminary question, to that mysterious current which precedes the linguistic form of the idea. According to his opinion, standing on the basis of "realismo critico" every text may be regarded from the angle of absolute reality which goes beyond the expression ; and from the angle of the reality of human actions which can only be grasped in the linguistic expression. The method of literary criticism belongs to the latter, but to this it is necessary definitely to separate the transcendental reality preceding the linguistic expression, from the reality of the human actions. Max J. Wolff's study *Zur Allegorie in der Dichtung* (Anno XXI 1937, fasc. 1, pp. 124—145) examines an objective style problem : The manifestations of allegory in the history of literature and its theoretical description. He distinguishes well between the allegory intended by the artist and the garbled one, further, between the merely mimical scholarly allegory and the artistic allegory, whose aim is to convey the mood of the artist to the audience. He defies those who speak disparagingly thereof, for it was the allegory that taught modern European poetry the value of beauty. He supposes that the new spirituality will once again open the road to allegory. The article is supplementary in form only, and just for this reason we must remark that he very sparingly used the phenomena of the rôle played by the allegory in

history, and therefore neither do his theoretic conclusions exhaust the essentials. Perhaps it would have been more correct to start out from the nature and relations of personifier and personified. We feel that the artistic allegory is not a tableau vivant but is dramatic even in its figurativeness. — Erich Auerbach under the title of *Sprachliche Beiträge zur Erklärung der* Scienza Nuova *von G. B. Vico* (Anno XXI 1937, fasc. 2—3 pp. 175—184) passes a few appropriate remarks on Vico's character as a linguistic realist. We shall show our appreciation of Helmut Hatzfeld's article *Das Wesen der französischen Renaissance* (Anno XXI 1937, fasc. 2—3, pp. 353—384) on another occasion, in the Italian periodical, when speaking of his next article on Renaissance.

(Pécs.) **T. Kardos**

Schücking-Nummer der Anglia, Zeitschrift für englische Philologie[1]

Der letzte im Mai 1938 herausgegebene umfangreiche Band dieser Zeitschrift von 452 Seiten ist *L.L. Schücking* zu seinem 60. Geburtstag gewidmet. Vielseitig wie der geistvolle und immer anregende Forscher, von dessen „unverlierbarem Dichtertum" sein Freund Börries, Freiherr von Münchhausen, auf den ersten Seiten der Festschrift spricht, sind auch die ihm dargebrachten Festgaben.

Neben Beiträgen zur mittel- und frühneuenglischen Grammatik, zur Namen- und Runenkunde finden sich solche zum englischen und amerikanischen Schrifttum. Auch die Hagiographie und die Metrik sind vertreten.

Von allgemeinem Interesse ist der an erster Stelle stehende Aufsatz von S. B. Liljegren: *Zur Theorie über die Entstehung der sogenannten Lallwörter*. Der Verf. wendet sich gegen die Ansicht Jespersens, wonach die Lallwörter (z. B. *mama, papa)* von den Säuglingen in der Wiege durch dauerndes Lippenspiel erfunden werden sollen (etwa *mamama, papapa)*. Da Jespersen Lautgesetze und Entlehnung für diese Wörter ablehnt, ergeben sich im Hinblick auf die lautverwandten Formen in den verschiedenen Sprachen für „Mutter" und „Vater" aber die Rätsel: Verbindet in Übereinstimmung mit allen anderen kleinen Kindern das einzelne die *m*-Bewegungen der Sprechwerkzeuge mit „Mutter" und die *p*-Bewegungen mit „Vater"? Oder nehmen alle Eltern der Erde voneinander individuell unabhängig und dennoch übereinstimmend diese Deutungen vor? Keine dieser beiden Möglichkeiten kommt für die Wirklichkeit in Frage.

Die Meinung Jespersens, daß die Lippenbewegungen bei den Wörtern für „Mutter" und „Vater" bevorzugt werden, weil das Kind eben daliegt und solche Lippenbewegungen macht, woraus die Eltern dann auf das Sprechen des Kindes schließen, wird verschiedenen Tatsachen nicht gerecht: Gutturallaute, Dentale und Lallen mit der Zunge sind beim Säugling mindestens ebenso früh wie die Lippenlaute, wenn nicht sogar früher. Daß aber die ersten sinnvollen Wörter der kleinen Kinder hauptsächlich Labiale enthalten, liegt wohl an dem Vorsprechen gerade solcher Laute, die dem Kinde *sichtbar* sind, weil sich ja das Sehvermögen früher als das Gehör ausbildet. Und schließlich liegt das Interesse an Wörtern mit deutlicher Meinung weniger beim Kinde, das seine Bedürfnisse durch Schreien, Weinen oder Bewegungen ausdrückt, als vielmehr bei den Eltern. Denn es ist allgemein bekannt, daß diese sich immer wieder bemühen, die Kinder Rufwörter für Mutter und Vater zu lehren.

Auf diese letzte Frage nach der Person oder den Personen, die an dem Vorhandensein eines Wortes das Hauptinteresse haben, weist der Verf. besonders hin, weil sie eigentümlicher Weise trotz ihrer ganz offenbaren Wichtigkeit bisher nicht beachtet worden ist.

Gegenüber dem falschen Erklärungsversuch Jespersens über die Entstehung der Lallwörter sind nach S. B. Liljegren für die positive wissenschaftliche Lösung folgende Dinge zu beachten: 1. Auch die Lallwörter sind den Laut- und Entlehnungsgesetzen unterworfen; 2. wesentlich ist, w e r die sprachschöpferische Person ist und 3. die Ausdehnung des Gebrauchs der Wörter kann aufschlußreich sein. Vielleicht wäre es möglich, die i n n e r e Form des Wortes *pater* z. B. bei Betrach-

[1] Herausgeg. von *Hermann M. Flasdieck*. Bd. LXII, Heft. 1—4 (Neue Folge Bd. I). Halle, Niemeyer, 1938.

tung der Bedeutungen zu klären, die dem Wort innewohnen, wenn es auf anderes, etwa auf Götter übertragen wird, was ja vielfach geschieht. Für *pater* ergibt sich bei der Prüfung nach dieser Seite hin, daß darin der Begriff „Familie" wohl kaum ursprünglich vorherrscht, da an Jupiter keine Züge, die ihn mit diesem Begriff verknüpfen könnten, zu entdecken sind. Würde aber festgestellt, daß in den primitiven Vorstellungen dem Jupiter gegenüber etwa das Element der Verehrung, der Sexualität, des Herrschers oder der Gewalt usw. überwog, dann könnte man auch wohl Rückschlüsse auf den ursprünglichen i n n e r e n Gehalt des Wortes *pater* machen.

Damit verweist der Verf. auf einen neuen und wohl den einzig richtigen Weg zur Erforschung des Sinngehaltes der Wörter, die bisher weder von den *pa*-Wurzel-Gelehrten, noch von Jespersen erklärt werden konnten. Natürlich schließt diese Methode große Schwierigkeiten ein und, worauf der Verf. ebenfalls hinweist, es sind viele Fehlerquellen möglich. Aber dafür bleibt es auch nicht bei Hypothesen.

Ein zweiter Aufsatz, der in seinem ersten Teil nicht nur die Anglisten interessiert, ist der von H. Huscher: *Die englische Naturdichtung im Lichte der vergleichenden Literaturbetrachtung und der jüngsten Kritik.* Nach einer Definition der Naturdictung als der „Vers- oder Prosadichtung, in der sich nicht nur Naturgefühl äußert, sondern in der die außermenschliche Sinneswelt als empfundene Einheit oder in einer ihrer Sondererscheinungen den Hauptgegenstand bildet", stellt der Verf. acht typische Arten heraus, auf „Natur" zu reagieren. 1. Das r e g e n e r a t i v e Natürgefühl in seiner naiven Ausprägung (reine Lustempfindung, gesteigert durch Eindrücke aus der Landschaft), das am häufigsten in Verbindung mit Liebesdichtung, im Volkslied, vor allem in Frühlingsliedern auftritt. 2. Das Naturgefühl als bewußtes „p a n i s c h e s" K r a f t g e f ü h l (ein Gefühl der Kraft, das dem Dichter aus der Berührung mit der Erde erwächst). 3. Das spezielle Naturgefühl in der H e i m a t d i c h t u n g (meist elegisch gefärbt mit Hinblick auf Kindheits- und Jugenderinnerungen). 4. Das „a r k a d i s c h"-pastorale Naturempfinden (charakterisiert durch die Flucht in das primitivere, ursprünglichere Landleben). 5. Das „g e o r g i s c h"-pastorale Naturgefühl (gekennzeichnet durch das Erlebnis einer höheren Ordnung im Ablauf der Jahreszeiten und in deren Einflüssen auf das Leben, insbesondere das des Bauern in seiner naturnahen Tätigkeit). 6. Die N a t u r m y s t i k als Höhepunkt der Naturdichtung (das Erleben einer Harmonie, meist durch Augenblickseindrücke plötzlich ausgelöst). 7. Das s y m p a t h e t i s c h - s y m b o l i s i e r e n d e Naturempfinden (das in „vitaler Einsfühlung" mit der Natur wurzelt) und schließlich (8.) die T i e r d i c h t u n g „wo sich ein ausgesprochenes, persönliches Verwandtschaftsgefühl und Kameradschaftsverhältnis geltend macht".

In Kap. II handelt der Verf. „Über Ursprung und Verbreitung des sympathetisch-symbolisierenden Naturgefühls". Dies Naturgefühl wird sich schon früh eingestellt haben, wo der Immanenzgedanke Anknüpfungspunkte in der Bibel vorfand. Ein biblisches Element steckt in dem volkstümlich gewordenen Bilde vom „Buch der Natur", das sehr deutlich z. B. bei H. von St. Viktor (gest. 1141) hervortritt und auch im Rosenroman vorhanden ist. In England ist die allegorische Parallele Bibel—Natur besonders lebendig geblieben, wovon das einst sehr beliebte Buch *Bible Teachings in Nature* von Hugh Macmillan zeugt, das von 1867 bis 1893 fünfzehn Neudrucke erlebte. Die am frühesten erkennbaren Wurzeln liegen in der Anknüpfung von Ausdrücken für Geistiges an Vorstellungen von Hauch und Wind, wie wir es schon sehr zeitig in zahlreichen Sprachen beobachten können. Später tritt dann zu dem Windsymbol vor allem das Symbol des bewegten Wassers („Einfluß", „Geistesströmung", „Gefühlswallung", „Quellenforschung" usw.). Im Zeitalter der Empfindsamkeit kommt der Anknüpfung der Symbolik an die Naturerscheinungen eine zweifache Deutung zu: nicht nur das Bewegte, Wechselvolle im Seelenleben wird zu den Regungen des Windes oder Wassers in Beziehung gesetzt, sondern es wird auch das Empfinden des „Verrinnens", des Vergehens, erweckt. Eine besondere Rolle spielen die Berge, vor allem die Alpen.

Huscher spricht dann über die erfühlend-symbolisierende Naturdich-

tung im Frühmittelalter in Irland und Großbritannien, in der altirischen Naturdichtung, in den altenglischen Elegien, in der walisischen Poesie und in der neuenglischen Literatur, wobei das Unterscheidende zu nichtenglischen Dichtern, das der Verf. schon 1929 in der Förster-Festschrift besonders behandelte, herausgestellt wird.

In den beiden noch folgenden Kapiteln (III. Die romantische Naturdichtung und ihre Kritiker. IV. Georgisch-pastorale Dichtung in der englischen Literatur) werden die Ursachen für die erst Mitte des 18. Jhdts beginnende erfühlend-symbolisierende Naturbetrachtung in England aufgezeigt. Der Verf. spricht ferner von der feindseligen Haltung neuerer amerikanischer Kritiker gegen die romantische Naturdichtung, weist die Haltung von Warren Beach als unrichtig ab und beschreibt die besonderen Tendenzen in der englischen Naturbetrachtung seit der letzten Jahrhundertwende.

Über die speziell die englische Dichtung angehenden feinen Beobachtungen hinaus ist das I. Kap. mit der Aufstellung eines Systems von möglichen Naturauffassungen von allgemeinem Wert. Die acht Arten haben sich dem Verf. bei der Betrachtung der verschiedenen Reaktionen der Dichter auf die Natur ergeben, so daß es mit deren Hilfe möglich ist, eine Ordnung in die mannigfachen Naturdichtungen zu bringen. Wie der Verf. selbst betont, stehen einige davon in so enger Verbindung, „daß beim Vorwalten der einen Art immer mehrere, zuweilen sogar sämtliche andere mitgegeben sind“. Das ist wohl eine Folge davon, daß bei der Aufstellung der Grundtypen manchmal mehr das Objekt der Betrachtung und manchmal mehr die Intensität des Gefühls gesehen wurde. Vielleicht wäre es eine lohnende Aufgabe, von Huschers nützlichen Beobachtungen über die möglichen typischen Äußerungsvermögen ausgehend, bei Wahrung eines einheitlichen Prinzips die tiefer liegenden Grundhaltungen der verschiedenen Dichter, ihre Verwurzelung im Zeitgeist, ihr Verhalten zum Althergebrachten und ihre Originalität aus ihrer Reaktion der Natur gegenüber noch besser als bisher zu erforschen um einer noch gerechteren Würdigung ihrer Persönlichkeiten und ihrer dichterischen Kraft willen.

In die vergleichende Literaturgeschichte führt der kurze Beitrag *Stoffgeschichtliches* von W. Staerk. In diesem wird zuerst auf eine ägyptische Variante zum Shylock-Motiv hingewiesen, die der Arabist und Ethnograph H. A. Winkler von einem seiner Gewährsmänner aus dem Dorfe Kimân in Oberägypten gehört und in seinem Buche *Aegyptische Volkskunde* (Stuttgart 1936) notiert hat. Dieses Märchen könnte nach Meinung des Verf.s „letztlich indischer oder persischer Herkunft sein“. In der mitgeteilten Form zeigt es auffallende Verwandtschaft mit abendländischen Varianten.

Im 2. Abschnitt teilt Staerk eine jüdische Überlieferung des Gulliver-Märchens in der Übersetzung des englischen Sagenforschers M. Gastor mit, der es in dem Sammelwerke *Eschkol ha-kofer* des karaeischen Juden Jehuda Hadasi aufgespürt hatte.

(Greifswald.) **Fr. Schubel**

La Rinascita

Organo del Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento, — Firenze.

La Rivista, diretta da G. Papini, si propone di pubblicare saggi e rassegne e documenti e di restare aperta a tutte le teorie e le discussioni che possano contribuire alla chiarificazione del complesso problema che è l'interpretazione del Rinascimento Italiano. Nel che, come si vede, insieme col merito di averla posta, è già il segno dell'indirizzo da dare alla discussione : quello cioè della revisione delle romantiche vedute ottocentesche e burckhardtiane delle quali già la miglior critica ha messo in evidenza l'infondatezza. Lo stesso Papini in una luminosa prosa del primo numero : *Pensieri sul Rinascimento*, ha chiarito che la posizione di questo, rispetto alla religione non è quella dell'immanenza, ma quella più propriamente cristiana per la quale si ritrova l'uomo e la natura ma non si cessa di vedere in essi l'opera della creazione di Dio. Della rivista è poi assiduo collaboratore il Toffanin che di quella critica è forse il principal rappresentante e che già da tempo, come è noto, va dimostrando nel Rinascimento e nell'Umanesimo (che anche egli vuole vadano tenuti distinti) l'esistenza di

caratteri spesso del tutto opposti a quelli ritrovativi dagli scrittori dell'ottocento.

Del problema dell'Umanesimo in questi primi numeri si sono di proposito occupati il Cian e il Bertoni. Il primo ha riassunto le caratteristiche degli umanesimi antecedenti a quello del XIV sec. e non è giunto, veramente, che alla molto vecchia e forse altrettanto inutile questione sul tardivo sorgere della letteratura italiana rispetto alle consorelle neolatine, se esso fu un bene o fu un male : ha però promesso di riprendere con l'analisi del vero umanesimo. Un più vero confronto è invece quello del Bertoni (*Vecchio e nuovo umanesimo* — III) ma a noi non pare si possa giungere a concreti risultati, a rendersi almeno conto della netta avversione che gli umanisti italiani sentirono verso l'età immediatamente precedente alla loro, se non si tien conto dei particolari motivi da cui il loro umanesimo sorge, di quella reazione cioè alla filosofia naturalistica ed atea del '200 che costituisce il centro animatore di esso. Perchè certo quell'avversione sarebbe ingiustificata se fra i due umanesimi la differenza non fosse che di misura nella conoscenza dei classici ; se si pensi che fino noi moderni stentiamo a renderci conto di quanto, riguardo a quella conoscenza, il secondo umanesimo si fosse avvantaggiato sul primo. Alla stessa maniera che resterebbero oscuri i motivi della costante esaltazione della *dignitas hominis* e il valore della *humanitas* e tutte le caratteristiche spirituali, insomma, dell'umanesimo quattrocentesco. Importante il saggio di Barna Occhini per l'equazione così felicemente condotta, anche nei punti più ricchi di sorprese, tra politica di Roma e arte del Rinascimento, tra genio di conquista e spirito plastico, fra sapienza di governare e arte realistica, tra genio imperiale e arte della composizione etc.

Naturalmente tutto ciò non basta a definire il Rinascimento Italiano. Dispute varie possono sorgere dal considerare questi caratteri di spirito plastico e realistico e individualistico in tutta l'arte occidentale ; e specialmente nel Rinascimento francese del sec. XII e XIII. A meno che non si vada a misurare con il metro se sia più accentuato l'individualismo di Abelardo o quello di Pico, il classicismo di Hidelberto o quello del Pontano, il realismo e il plasticismo delle sculture della cattedrale di Reims e delle miniature di Van Eyck che quello dell'arte italiana (a parte, certo, tutto quello che è progresso di tecnica ; ma senza contare quando di razionalismo e di spirito d'indipendenza va perduto passando da Abelardo e Nicola D'Autrecourt a Lorenzo Valla).

E resterebbe, quand'anche quei caratteri fossero ritrovati solo nel '400 e nel '500 italiani, che il vero fatto per cui questo ritorno agli antichi si differenzia dagli altri ritorni di prima e di dopo è nell'essersi, solo esso, rifatto all'humanitas di Roma, a quell'alto senso delle virtù etiche che caratterizza lo spirito romano (tutti gli storici della letteratura latina lo vanno ora mettendo in risalto), a quello che è insomma il precristianesimo di esso. È soltanto questo — insiste il Toffanin nel suo bellissimo articolo *La religione degli umanisti e l'idea di Roma* I — il vero valore, al di là di tutte le amplificazioni retoriche, della Romanità del Rinascimento. Per quel che riguarda l'esaltazione dell'uomo in cui questo umanesimo culmina, il Garin che la studia in un lungo articolo: *La «dignitas hominis»* IV — giustamente afferma, riecheggiando idee del Toffanin, che esso non è se non una ripresa della analoga esaltazione patristica, prodotta dall'«aspra e aperta reazione a quella frattura operata dall'Aristotelismo latino fra natura e Dio, tra ragione e fede», a quella «scienza della natura per sè indagabile con processi puramente razionali» che avevano finito per togliere all'uomo la religione e la fiducia nelle forze spirituali. Ma poi lo stesso Garin trova che pian piano, attraverso il platonismo fiorentino quell'esaltazione dell'uomo — creatura di Dio, diventa affermazione della autonomia dell'uomo. Che è, come è noto, il concetto del Dilthey. A noi però può forse pure parer semplicistico far passare lo spirito dei trattati sulla dignità dell'uomo — la forma, si sa, resta quella della patristica — da una fede così piena nella trascendenza qual'è quella implicita nella sopradetta reazione, all'immanenza, motivando il passaggio con la vaga idea della secolarizzazione del sapere (la quale peraltro si era iniziata vari secoli addietro) o con quella della confidenza nelle forze dell'uomo che attraverso la stessa esaltazione si sarebbe acquistata. Ma questo è forse troppo lungo discorso

per potersi far qui. La Rivista oltre questi saggi di carattere generale cui si è accennato ne contiene molti particolari. Citiamo : Paschini : *Umanisti intorno a un cardinale* (I—II); Sarri : *Il pensiero di Fr. Patrizi* (I—II); F. Carena : *Melozzo da Forlì* (III); G. Toffanin : *Petrarchiste del '500* (III); Cammelli : *Orazione del cardinale Bessarione a Ferrara* (IV); Papini : *Leonardo da Vinci* (IV).

(Napoli.) **R. Montano**

Giornale Storico della Letteratura Italiana

The past two years of greatest periodical dealing with Italian history of literature indicate the latest endeavours of Italian learning. Italy's complete intellectual transformation has changed the time and tendency of scientific work. In order to spare energy, and accelerate the solution of the various problems, study centres (Centro per gli Studi...) were organized. The great national publications became the schools of serious philological erudition and roused young Italian research-workers causing them to realize what a trial of strength was a good critical edition and how much higher it stood above the primitive diplomatic editions once so fashionable all over Italy. At the same time, Italian history of literature commenced to examine the hitherto neglected cultural zones of the Italian border-lands as, for instance, Sicily, Piedmont, Venice, and Dalmatia. It showed intensive interest in the origins of genre and the transitional periods, following with interest the intellectual expansion of the Italians in Europe.

The article by G. Billanovich *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian* (Anno LV 1937, fasc. 330 pp. 197—252) is destined to prepare a critical edition. Though his article, in the first place, may be considered as a gain from the point of view of the text, it is yet a symptomatic phenomenon as it deals with a borderland poet, a poet of Venice. Carlo Dionisotti, under the title of *Miscellania umanistica transalpina* (Anno LV 1937, fasc. 330 pp. . 253—300) appreciates the pioneers of Italian humanism in France. More important than all previous articles is the one by Ireneo Sanesi entitled *Note sulla commedia dell'arte* (Anno LVI, 1938, fasc. 331—332, pp. 5—76). This elucidates with rich data the history of play-acting in the XVI and XVII centuries from the standpoint of the relations between improvised and written comedy, and the general relations between theatre and life. One of the problems raised is of much greater significance than the author himself would surmise, since it successfully refutes the literary legend built up on the remark dropped by Maurice Sand, that on a contemporary painting, Charles IX and his court were represented in the costumes of the Commedia dell'arte. According to the picture, the Duc de Guise was Scaramouche, Henry III Harlequin, Cardinal de Lorraine was Pantalon, Catherine de Medici — Colombine, and le Roy très Chrestien represented Brighella. It is probable that the persons were provided at a later period with numbers and the explanations attached thereto. But of the fact that this mystification is based on a symptom of the times, we have numerous proofs. Here is a case of general belief, according to which life and history are a vast stage. This idea which took an effectual part in the evolution of the Baroque, was generally attributed to Calderon, the author of *Great World Drama*. "The world-stage" character in the Baroque was recognized first by Cysarz and then by Joseph Gregor. Then Ernst Schaller took it as one of the distinctive marks of the Baroque spirit. The origin of the "world-stage" however, by no means begins with Calderon. It more probably goes back to Francesco Robortello, the famous professor at the University of Padua, who together with his pupil Francesco Patrizzi, proclaimed history and life to be a "drama". Especially the destiny of the antique Royal tragedies, the Atridae and Labdakidae was the cause that spread the belief that we must regard reigning families as the dramatis personae of great tragedies, and, not seldom, comedies. Here is a characteristic example of how strongly prevalent this conception was in Padua. One of the Tacitist historians of the XVI century, the Hungarian Ferenc Forgách when mercilessly criticizing Bona Sforza, wife of Sigismund X, the Renaissance monarch of Poland, mentions such a moment as occurred in 1556, when the Queen returned to Bari, her home through Venice and

Padua. In Padua she was entertained by a play, perchance just in the villa of Alvise Cornaro, perchance in a more public place. At all events, the malicious author remarked: "Patavium cum venisset, comoediam illa praesente rappresentaverunt tanto artificio ad tempus effictam, ut ad totam eiur vitam inspiciendam nihil praeter personam deesset." Thus the literary legend mentioned by Sanesi was nourished by a very wide-spread general idea. Ugo Enrico Paoli's article also prepares a critical edition entitled: *Per una futura edizione delle maccheronee del Folengo* (Anno LVI 1938, fasc. 334. pp. 1—51). Above his objective conclusions he correctly deduces this special style to be derived from the ironical occasional poems written by university students, referring to the inspiring rôle played by certain pieces of goliardic poetry.

Corona[1]

Cette revue allemande, synthèse des aspirations du cercle *George* — y représentées même par quelques fidèles vivants —, et des nouveaux élans susceptibles de se concrétiser en concision élégante, vise à la hauteur de la pensée sans être jamais mêlée aux agitations de nos jours. Mais loin d'embrasser toute cette foisonnante pensée et poésie allemande du XXe siècle qui fonde ses prétentions à durer sur les qualités immanentes des œuvres, *Corona* en ressuscite un choix, en poussant toutefois un peu loin le souci d'une commune empreinte parfaite de ses publications. Les deux dernières années de cette revue si noble présentent à côté des lettres de *Bettina* à Clemens *Brentano*, et des pages de *Stifter*, des lettres de *Rilke*, lettres et oeuvres poétiques de *Hoffmannstahl*, un *Stifter* par Josef *Nadler*, un *Leopardi* par Karl *Voßler*. L'étude de Ernst *Bertram*, riche en remarques judicieuses qui attendent d'être éprouvées sur des matériaux de l'ancienne littérature germanique et de la littérature moderne des pays latins, comme l'exégèse fort pertinente du *Second Faust* par Max *Kommerell*[2] méritent une attention particulière. Cependant ce ne sont pas les lettres pleines d'exaltation et d'admiration du jeune *Hoffmannsthal* à *George*, ni la noble traduction de l'*Art poétique* d'Horace par Rudolf Alexander *Schröder* qui nous inspirent ici, par leur actualité, l'intérêt le plus vif.

Hoffmannsthal, esprit lucide et rattaché aux traditions spirituelles de l'Europe a ébauché, entre 1924 et 1928, un essai sur l'oeuvre de *Josef Nadler* qui devait l'intéresser de tout près, lui qui mûrissait, en sorte de confession, la briève synthèse d'extraordinaire pénétration, offrant des perspectives ouvertes sur la littérature et l'esprit français et allemand: *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation.*[3] Je réimprime quelques passages des notes de *Hoffmannsthal.*[4] (1938, I) „. . . Er malt die Lebensluft. Die Gestalt: die Nation (nicht Ideen). . ." „Er schildert fortwirkende Vergangenheit. Landschaft und Tradition ergreifen die Einzelseele. . ." „. . . Niemand in unserer Zeit hat mehr für die Einigung der Nation getan. Das Buch läßt nichts verloren gehen, es zeigt das Geistesleben der Nation als kontinuierlichen Prozeß der Selbstbewußtwerdung. . ." „. . . Er hat die geistigen Leistungen auf ein letztes sie Bewirkendes zurückgeführt, das die Individuen überdauert und während sie historisch werden, gegenwärtig bleibt wie das Dasein unserer Berge und Flüsse; man nenne das Mythologie — so ist es die faszinierendste und ermutigendste die man sich denken kann." „. . . Großartige Charakteristiken: Sebastian Franck, G. Arnold, Grimmelshausen, C. Brentano, die Droste. . ." „. . . Schluß: die Aufgabe Nadlers — das Buch immer wieder umzuschreiben, durchzukneten, zu verdichten — immer mit dem Gefühl, daß er für die ganze Nation arbeitet." „Für mich existiert die deutsche Literaturgeschichte durch ihn."

J. G.

[1] Herausgeg. von *Martin Bodmer* und *Herbert Steiner*, VII-VIII. Jahrgang. 1937-38. Zürich, München-Berlin, Oldenbourg.

[2] Sur l'activité en matière d'histoire littéraire du cercle *George*, y compris les deux derniers nommés, voir Hans Rössner: *Georgekreis und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M., Diesterweg, 1938.

[3] Conférence faite à l'Université de Munich le 10 janvier 1927. München, Bremer Presse, 1927.

[4] On réédite à ce moment *Die Literaturgeschichte des deutschen Volkes* aux éditions Propyläen, à Berlin en quatre gros volumes. Cf. Gisella von Busse: Auch eine Geschichte des *Deutschen Volkes*. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft. . . 1938, II, pp 258—292.

Polnische Zeitschriften

Das lebendige Interesse für die Literaturwissenschaft in Polen findet seinen Ausdruck u. a. in einer großen Anzahl der speziell der Literaturwissenschaft, oder der Kultur überhaupt gewidmeten Monatsschrifte und Periodika. Zu diesen gehören u. a. „Przegląd Współczesny", „Życie Literackie", „Wiedza i życie", „Marchołt", „Verbum", „Ateneum", „Przegląd Klasyczny", „Okolica Poetów".

Aus den zahlreichen Abhandlungen und Artikel, auf deren Besprechung wir wegen der für diese Übersicht erforderlichen Bündigkeit verzichten müssen, nehmen wir nur zwei heraus:

„Przegląd Współczesny" 1938: Władysław Tatarkiewicz: *Kunst und Poesie* (Sztuka i poezja). Diese Abhandlung erschien in der erweiterten Redaktion u. d. T. *Art and Poetry* (Studia philosophica B. III).

In der Absicht der Abhandlung von Prof. W. Tatarkiewicz lag es, die geschichtliche Veränderlichkeit der ästhetischen Begriffe zu veranschaulichen (wenn sich auch die neuzeitliche Ästhetik stets der griechischen Termini bedient, haben diese doch eine neue und von den damaligen durchaus verschiedene Bedeutung bekommen), wie auch aus der Tatsache dieser Veränderlichkeit manche für die heutige Ästhetik nicht unwesentliche Probleme zu erklären. Für die gegenwärtige Kunstauffassung ist es u. a. charakteristisch, daß sie ohne weiteres alle Künste unter einem Begriffe der „Kunst" unifiziert. Dies Unifizieren geschieht auch bezüglich dem ästhetischen Verhalten. Jedes ästhetische Erlebnis wird gleichgültig, ob in ihm ein Musikstück oder ein Gedicht erlebt wird — als ein in allen Fällen „dasselbe" und prinzipiell identisch konstituierte betrachtet. Die aber von der Gegenwart nicht genug oder gar nicht berücksichtigte Kunstverschiedenheit hatte für die Antike eine fundamentale Bedeutung. Die Griechen hatten keine Kunst, sie hatten nur Künste gehabt. Die von Professor Tatarkiewicz gestellte Frage ist die, ob die Gegenwart mit ihrer unifizierenden Kunstauffassung dem „differenzierenden" Altertum gegenüber wirklich einen Fortschritt bedeutet. Der Verfasser beantwortet diese Frage verneinend. Von mehreren unzweifelhaften Fehlern und Mangeln abgesehen hatte doch die antike Ästhetik das Richtige im Auge. Denn es existieren tatsächlich grundverschiedene Kunsttypen und diese Verschiedenheit tritt auch in den entsprechenden ästhetischen Erlebnissen deutlich hervor, besonders, wenn man die Poesie uns Plastik miteinander vergleicht: 1. die Plastik zeigt uns *Dinge* und die Poesie nur *Zeichen*. Während also die erste unmittelbar erlebt wird, kann die zweite nur indirekterweise auf uns wirken. Dieser Unterschied ist nach Professor T. fundamental; denn in jeder von den genannten Künsten tritt etwas anderes als Erlebnisquelle auf: im ersten Falle Form, im zweiten Inhalt.

2. Der Unterschied, der zwischen der Plastik und der Poesie besteht, tritt ausdrücklich hinsichtlich der zwei Erlebnisarten: der Konzentration der Träumerei auf. Zur ersten macht uns die Plastik als die Dinge darstellende Kunst geneigt, zur zweiten die Poesie, in welcher sich uns nur gewisse Zeichen darbieten.

Diesem nach Tatarkiewicz prinzipiellen Unterschied konnte die neue Ästhetik mit ihrem Begriffe des ästhetischen Erlebnisses nicht gerecht werden. Und wenn sie glaubte, diese schon von der Antike, anerkannte Trennung überwunden zú haben oder überwinden zu können, war es nur eine Täuschung.

(Warszawa.) **T. J. Kroński**

L E S   L I V R E S

Littératures de la Suisse[1]

On a parfois prétendu qu'il y avait *une* littérature suisse. Aucun des auteurs de ce panorama en quatre panneaux d'importance inégale ne défend cette opinion. Dans une courte préface, Robert de Traz, avec son autorité de grand essayiste, pose le problème en termes d'une justesse parfaite :

«Certes, faute d'une langue particulière, il n'existe pas de littérature suisse. Dans chacun des domaines linguistiques de la Confédération helvétique les écrivains se rattachent à une littérature d'outre-frontière. Ils lui doivent des inspirations et des modèles, ils bénéficient de son prestige. Grâce à elle, ils participent à une grande culture européenne... Néanmoins, semblables par le parler et la culture à des confrères étrangers, les écrivains de Suisse se distinguent d'eux par certaines nuances de sensibilité, par certaines divergences d'idées. Ils décrivent des paysages et des mœurs différents ; ils relèvent d'une autre histoire... Il serait tout à fait insuffisant de les définir des provinciaux ou des régionalistes. D'autre part, à l'intérieur du pays, il arrive que se produisent des échanges entre ces écrivains que sépare le langage mais que rapproche la communauté nationale. Ils doivent à leur juxtaposition de connaître plus aisément la culture d'autrui... Les écrivains suisses ne disposent pas d'un vaste public. Chez eux, pas de capitale véritable. ...Il leur est trop facile d'acquérir quelque notoriété et presque impossible de devenir célèbres. Les consécrations réelles se font au dehors. Pour les Romands, il faut que Paris ait prononcé. — Pourtant le public suisse aime ses écrivains...»

[1] *Panoramas des littératures contemporaines. Littératures de la Suisse* par Charly Clerc — Jean Moser — Piero Bianconi — E. Piguet. Préface de Robert de Traz. Editions du Sagittaire, Paris, 1938. — Il est regrettable que l'exécution matérielle de ce volume soit si négligée.

A la fin de son importante étude sur la Suisse allemande, M. Jean Moser met en doute l'existence d'un «esprit suisse». «Certes, ajoute-t-il, elle existe, cette âme helvétique, elle a une valeur pratique et nous nous en trouvons bien. L'organisation politique a pu en un certain sens créer un organisme spirituel, une sorte d'âme collective tolérant la coexistence de génies et de cultures diverses.» A notre avis, l'esprit suisse possède une réalité un peu moins falote. Il est certain cependant que, la langue étant le vrai critère de la littérature, l'unité des lettres en Suisse est une chimère, à quoi personne qui compte ne peut vraiment tenir.

Le chapitre le plus curieux de cet ouvrage bigarré est peut-être le dernier, dans lequel M. E. Piguet étudie sommairement la langue et la littérature rétoromanes.[2] La Suisse alpestre se trouve si profondément divisée par la nature et par l'histoire que les Rétoromans, habitant dans le canton des Grisons la vallée supérieure du Rhin et la haute vallée de l'Inn (Engadine), n'ont jamais pu s'entendre pour constituer un idiome littéraire unique. Le *romanche* des Rhénans se distingue du *ladin* des montagnards de l'Engadine, et encore chacun de ces deux idiomes se subdivise-t-il en sous-dialectes au gré des vallées latérales. Dans les Grisons, la population de langue romane ne compte que 45,000 âmes. Il est vrai que le ladin, plus ou moins altéré, est répandu dans de vastes régions des Dolomites et du Frioul ; mais seuls les Rétoromans des Grisons ont eu assez de volonté et d'indépendance pour élever

[2] On consultera avec fruit sur le curieux problème de la culture rétoromane les ouvrages indiqués par M. Piguet dans sa brève bibliographie. Il faut y joindre une conférence du professeur K. Jaberg, *Kultur und Sprache in Romanisch-Bünden*, recueillie dans «Sprachwissenschaftliche Forschungen und Erlebnisse», 1937, et le numéro spécial *Rätoromanisch* de la «Revue Universitaire Suisse — Schweizerische Hochschulzeitung» février 1938.

leurs idiomes à la dignité de langue littéraire. Ce roman archaïque, bien que marqué dans son vocabulaire et même sa syntaxe par l'influence de l'allemand — parlé dans la moitié du canton des Grisons —, ressemble fort au roman dont la France usait du temps de Charlemagne. Assurément nous prenons le panorama des littératures suisses par le petit côté, par le détail pittoresque et local, en nous arrêtant d'abord à la bibliothèque constituée par les prédicateurs, mémorialistes, conteurs et poètes des hautes vallées grisonnes. Mais les nombreux lettrés issus de cette minuscule population (issus, c'est le mot, car les écrivains romanches furent souvent des émigrés, inspirés par la nostalgie), ont tant fait que leur idiome, déjà langue officielle du canton des Grisons au même titre que l'allemand et l'italien, a été reconnu l'an dernier comme quatrième langue nationale de la Confédération suisse. Heureux progrès du particularisme, au milieu d'un monde qui évolue dans le sens opposé...

L'étude de Piero Bianconi sur la Suisse italienne est consacrée pour la plus grande part aux écrivains contemporains du canton du Tessin, et le plus considérable d'entre eux, Francesco Chiesa, reçoit la part du lion. La finesse critique, chez Bianconi, s'allie avec une sorte de délicatesse élégiaque, dont le charme se perçoit même à travers la médiocre version française de son texte italien.

Nous ne suivrons pas M. Jean Moser dans les méandres de son histoire critique des lettres en Suisse allemande, ayant peu d'autorité pour discuter ses préférences et jugements. Mais ce jeune lettré bilingue (au fait, est-il vraiment bilingue? le bilinguisme véritable est beaucoup plus rare en Suisse qu'on ne le croit à l'étranger) est un guide qui inspire la confiance. J. Moser rappelle avec raison, au début de son étude, que «personne (sinon les étrangers) ne parle, en Suisse allemande, la langue des livres et des journaux ; bourgeois, ouvriers ou paysans, magistrats, professeurs ou industriels ne parlent que le dialecte de leur canton, de leur ville, de leur terre, — langue qui leur sert à *vivre*, tandis que l'autre, la langue écrite, ne sert, à leur sens, qu'à *bien dire*. Un étranger ne fera pas l'effort d'apprendre des dialectes, tout vivants qu'ils sont. Jamais il n'atteindra donc l'âme du pays.» Voilà qui est vrai, et aussi, malheureusement, pour ces demi-étrangers que sont les Suisses romands ou italiens qui font carrière dans la Suisse allemande. Ils peuvent s'y trouver fort bien ; ils ne sauraient s'y sentir tout à fait chez eux, du moins pas à la première génération.

Depuis le temps que M. Charly Clerc présente aux Suisses français les écrivains de la Suisse allemande et initie, par la plume et la parole, le public suisse allemand aux beautés des lettres françaises et romandes, il a acquis une expérience et un métier qui confèrent à son étude sur la Suisse romande une valeur exceptionnelle. Esprit très ouvert, fort cultivé, rapide, servi par un style alerte, il a le sens du mouvement. Il discerne et dessine ingénieusement une ligne d'évolution qui est en train de transformer la littérature de notre petite Suisse française. Le pays où s'établirent, entre le Jura et les Alpes, les réformateurs français Farel et Calvin, a été repétri par la Réforme et par le Refuge huguenot, — sauf Fribourg, le Valais, une partie du Jura bernois, qui sont demeurés catholiques : en Suisse, rien n'est simple ! La plupart de nos écrivains ont été des moralistes plus ou moins religieux, ou des spécialistes de l'examen de conscience et de l'analyse des sentiments, comme Amiel. Pas tous, cependant. Rousseau, qui fut et demeure la plus grande voix du pays romand, échappe à cette catégorie. Il est musicien du monde intérieur et du paysage, — l'élément visuel chez lui se transposant en valeurs sonores. Il est romanesque, il est poète en prose. Le gentil Töpffer sort d'un pan de la robe arménienne de Jean-Jacques. Il ne faudrait qu'un coup de pouce pour faire de C.-F. Ramuz aussi un descendant authentique du citoyen de Genève. Mais si on refuse la facilité du coup de pouce, convenons qu'il y a quelque chose de neuf au bord du Léman depuis 1910. Grâce à Ramuz, et à quelques-uns qui l'ont précédé et qui le suivent, les écrivains romands se préoccupent moins de morale, et se soucient beaucoup moins d'être, entre les nations européennes, des intermédiaires, des truchemans. Admettant plus franche-

ment les règles communes du jeu littéraire français, la littérature romande communique largement avec le courant profond des lettres de France. — Charly Clerc écrit de Ramuz : «Le plus étroit des poètes d'un terroir romand occupe sa place dans les lettres françaises. Il ouvre la voie à d'autres évocateurs, aussi étroitement fidèles que lui à quelque terroir de France. Des écrivains romands peuvent réagir contre sa manière, dénoncer ses manies, affirmer que notre génie se peut traduire d'autre façon que la sienne. Mais, quand il s'agit de sentir et d'exprimer les réalités de notre sol, ils ne les peuvent plus éprouver ni reproduire comme si Ramuz n'avait pas tenté son entreprise.»

C'est fort juste. Mais ce n'est qu'un détail du tableau des lettres en Suisse, polyptique d'une infinie complexité. Ce qui manque un peu à cette riche peinture, sauf dans la courte préface de R. de Traz, c'est la perspective générale. Mais on voit bien que, dans le microcosme helvétique, la diversité est toujours plus facile à saisir que les grandes lignes de l'unité.

Pierre Kohler

„Przegląd Klasyczny", 1938. 4—7.

Irena Krzemicka : *Über die Irrationalität der Literatur, Aus den Problemen der Platonischen Poetik* (O irracjonalności literatury, Z zagadnień poetyki platońskiej).

Von der Interpretation des Platonischen „Ion" ausgehend versucht die Verfasserin zu zeigen, daß schon die Platonische Poetik auf das Phänomen der Irrationalität, das für die Literaturwissenschaft vom höchsten Interesse ist, aufmerksam macht. Das Ziel der Untersuchung ist nicht die möglichst treue Rekonstruktion der explicite formulierten Behauptungen Platos, zu vollziehen, sondern vielmehr nur insofern manche platonischen Aussagen zu berücksichtigen, als sie zur Veranschaulichung und ev. zur Lösung des Problems der Irrationalität wesentliche Momente beibringen. Die Vf. knüpft unmittelbar an R. Ingardens phänomenologische Forschungen aus dem Gebiete der Literaturwissenschaft an. — Ohne die allgemeine Frage nach der ev. Irrationalität des Gegenstandes der Erkenntnis überhaupt zu entscheiden, versucht die Vf. zu zeigen, daß sich das Phänomen der Irrationalität jedenfalls in Bezug auf die Literatur aufweisen läßt. Der Begriff der Irrationalität bedeutet hier, daß in dem zu erkennenden literarischen Kunstwerke seinem Wesen nach ein irrationaler, d. h. unerkennbarer Rest übrig bleibt. Doch auch im Bezug auf die Literatur ist das Phänomen der Irrationalität kein einfaches. Vor allem muß die Irrationalität des schöpferischen Prozesses des Dichters (die „Inspiration", die Platonische μανία) von der von ihr prinzipiell unabhängigen (der Platonischen Ansicht gegenüber) Irrationalität des literarischen Werkes selbst streng unterschieden werden. Der zusammengesetzten Struktur des literischen Werkes und dessen Erkennens gemäß ist die Irrationalität auch im zweiten Sinne keine einfache. Irrational (im Sinne einer gewissen „Unbestimmtheit") ist schon der Inhalt des literarischen Werkes. Irrational ist ferner das literarische Werk als ästhetisches Gebilde betrachtet, denn schon die volle Entfaltung des ästhetischen Erlebnisses setzt einen gewissen Verzicht auf das rationale voraus. Irrational ist es auch in dem Sinne, daß eine *allgemeine Wissenschaft* von den literarischen Werken unmöglich ist. Für Plato ist eben diese letzte Feststellung der Grund für die „Verbannung" der Literatur aus seinem Staate — in Wirklichkeit aber weist sie vielmehr auf notwendige Grenzen der Objektivität, die für die Literaturwissenschaft nicht nur zu erreichen, sondern auch auch zu beanspruchen ist.

*

Le livre dédié à M. Kazimierz Wóycicki (Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno, 1937).

Ce livre a paru grâce à l'initiative des jeunes polonistes de Varsovie en témoignage de leur estime pour M. Wóycicki ; c'est en même voice. Nous trouvons des informations concernant l'orientation scientifique de M. Wóycicki dans la préface du livre de M. Kridl et dans l'article de M. Budzyk, intitulé : *Problèmes stylistiques.* — Wóycicki a été en Pologne l'instigateur des recherches stylistiques du point de vue linguistique. Il était d'avis que dans chaque œuvre l'élé-

ment artistique doit prévaloir et par conséquent il a démontré la faiblesse de la psychogenèse comme méthode scientifique. Le problème de l'unité organique: Toute œuvre poétique doit avoir d'étroits rapports avec des postulats d'immanence des recherches littéraires. Dans sa thèse (L'unité du style dans l'œuvre poétique), consacrée à ce sujet, W. a voulu prouver l'erreur d'un dualisme entre le sujet et la forme.

Tous les articles de cette publication ne suivent pas la ligne directrice des problèmes de W., mais tous — à l'exception de l'article du professeur Łempicki (*Forme et norme*), à l'orientation plutôt idéaliste — représentent le „formalisme" dans les recherches littéraires. Il convient de souligner que, d'une part, les opinions des théoriciens russes (Žirmunskij et Šklovskij) et, d'autre part, le conventionalisme de Carnap (comme le prouve l'étude de M. Zbikowski (*Le caractère des propositions méthodologiques dans les sciences morales*)), ont eu une influence prépondérante sur ce „formalisme".

Il est difficile de former une opinion définitive sur la question des bases théoriques des groupes de Wilno et de Varsovie, dont ce livre est la manifestation. Il est cependant évident que certains de ces articles fournissent de précieux documents à la théorie de la littérature. Ils traitent avant tout des problèmes de la versification, auxquels est consacrée la majeure partie du livre. La publication contient encore les articles suivants: M. Kridl: *La fiction dans la poésie lyrique*; — R. Jacobson: *Problèmes de la prosodie grecque*; — J. Kuryłowicz: *Essai d'une théorie de la métrique germanique ancienne*; — Prince Trubetzkoy: *Sur les vers des «bylines» russes*; — J. Hrabak: *L'octosyllabe polonais au moyen âge*; — M. Grzędzielska: *Le vers de treize syllabes à construction trochaïque*; — H. Pelczakówna: *La strophe dite «mickiewiczienne»*; — W. Borowy: *La prose de Żeromski au point de vue rythmique*; — S. Kołaczkowski: *L'instrumentation phonique dans le Monument de Tamira*; — L. Podhorski-Okołów: *Le problème des distiques rimés (Reimwörter)*; — K. W. Zawodziński: *Quelques questions en litige relatives à l'histoire de la versification polonaise*; — F. Siedlecki: *Trois domaines de recherches relatives au vers*; — J. Kreczmar: *La métaphore d'après Aristote*; — I. Dąmbska: *L'esthétique du ...*; — D. Hopensztand: *Le style indirect libre dans le contexte des ... de Kaden Bandrowski*; — M. Rzeuska: *Les problèmes de l'action romanesque dans les Paysans de Reymont*; — H. Kapełuśówna: *Le problème de la tendance dans le roman réaliste du XIXe siècle*; — H. Elzenberg: *Le phénomène esthétique de la ... littéraire.*

*

Zygmunt Łempicki: *Le problème du style.* (*Zagadnienie stylu.*) Warszawa, 1937.

C'est une étude servant d'avant-propos à l'Anthologie de la théorie du style,[1] ayant pour but d'inspirer aux lecteurs de l'intérêt pour les tendances générales de la théorie moderne du style. C'est seulement grâce à l'érudition de l'auteur ... que se trouvèrent dans son anthologie des savants aussi différents que les néoidéalistes Spitzer et Vossler à côté de Vinogradoff, formaliste méthodologique.

M. Łempicki considère le problème du style en dépendance des mouvements considérables de la philosophie moderne. Contrairement à l'ancienne stylistique qui se bornait tout simplement à une énumération des soi-disant figures rhétoriques ou stylistiques, M. Łempicki comprend le style comme une sorte d'énergie se manifestant à travers la forme et agissant sur le lecteur. L'étude du style n'est donc qu'une branche de l'étude de l'expression (*Ausdruckswissenschaft*). Il paraît qu'une telle façon de comprendre le style devrait conduire infailliblement à la solution de ses problèmes à l'aide des catégories de la psychologie individuelle. Néanmoins on saurait éviter ce danger si on ne perdait pas de vue la sphère transcendantale ... qui rend possibles les formes aprioriques de toute expression (*Ausdruck*), la recherche desquelles est le but propre de la stylistique. De telles formes existent, par exemple la métaphore. L'écrivain individuel ne peut pas ignorer le système de ces formes et s'il aspire à l'originalité, il doit savoir les combattre.

Le style — c'est la manifestation et la pénétration de l'individualité de

[1] Des problèmes stylistiques. Pages XLVI+159

l'écrivain à travers toute une rangée de facteurs sub-subjectifs. C'est ainsi que comprennent le style tous les spécialistes qui ont de l'affinité avec Heidegger, H. Pongs et L. Leo. Lempicki se solidarise complètement avec eux et exige que le chercheur dispose de la faculté de discerner la force qui est l'expression de la lutte intérieure.

Un style donné résulte dans de différentes époques de différentes réactions, ainsi toute tendance de la théorie de littérature à l'objectivisme est absurde.

La tâche du spécialiste du style consiste à montrer les forces qui font surgir le style : néanmoins il ne saurait taire ses propres convictions et idées qui agissent sur l'intégrité de son œuvre.

*

Roman Ingarden: *O poznawaniu dzieła literackiego* (Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes), Lwow, 1937.

Während das deutsche Buch des Verfassers (*Das literarische Kunstwerk*, 1931) das Problem, was eigentlich das literarische Kunstwerk ist, behandelt, beschäftigt sich das polnische Buch mit dem Problem dessen Erkennens. Streng genommen ist das adäquate Verständnis des polnischen Buches durch die Aneignung der ontologischen Ergebnisse des „Literarischen Kunstwerkes" bedingt. Diese Ergebnisse macht doch Ingarden in einem kurzen Referat gleich am Anfang des polnischen Buches bekannt. Das literarische Kunstwerk ist seiner Meinung nach weder ein psychischer, noch ein idealler Gegenstand. Denn einerseits steht es den psychischen Erlebnissen gegenüber transzendent, und andrerseits entsteht es in der Zeit und ist diesem Entstehen von dem *sic iubeo* des Autors abhängig. Seinem Wesen nach ist es ein rein intentionaler Gegenstand und hat als solcher seinen Daseinsgrund nicht in sich selbst, sondern in Etwas anderem, nämlich in den schöpferischen Akten des Künstlers. Es bildet auch kein einfaches, „einschichtiges" Gebilde (wie man gewöhnlich meint, wenn man es nur einseitig betrachtet und das ganze Werk zu einem einzigen an ihm vorfindbaren Element, z. B. zu seiner lautlichen Gestalt reduziert.) Vielmehr ist es ein mehrschichtiges Gebilde, das sich aus folgenden Schichten aufbaut: der sprachlautlichen Gebilde, der Bedeutungseinheiten oder der Sinne, der dargestellten Gegenständlichkeiten und der schematisierten Ansichten. Die oben genannten Schichten sind miteinander organisch verbunden, so, daß das literarische Kunstwerk trotz seiner mehrschichtigen Struktur doch eine Einheit bildet.

Ferner ist das literarische Kunstwerk ein schematisches Gebilde, d. h. daß es an mehreren Stellen seiner Schichten notwendig unerfüllt und zugleich erfüllungsbedürftig ist.

Dies Erfüllen kommt bei der Konkretisierung des lit. Werkes zustande; es ist von der Individualität des Lesers, von seiner Erfahrung, von seiner Epoche u. s. w. abhängig. Daraus, aber nicht nur daraus ergibt sich eine gewisse „Subjektivität" der Konkretisation.

Wir können das lit. Werk nicht anders erkennen, als in der Zeit. Aber, in der Zeit das Werk erkennen, heißt doch, daß der Leser von jedem aktuellen Standpunkt, von jedem „jetzt" aus eine andere Aussicht des Vergangenen hat, und daß infolgedessen das bei der Lektüre schon „Vergangene" in jeder folgenden Zeitphase eine neue „Färbung" bekommt.

Wegen des unvermeidlichen Einflusses der Subjektivität des Lesers und der Deformationen in zeitlicher Charakterisierung ist das lit. Werk als Schema von jeder seinen Konkretisation verschieden und jeder gegenüber transzendent.

Deswegen aber, daß wir das literarische Kunstwerk nicht anders als im Lesen zu erkennen imstande sind, sind wir immer nur an seine Konkretisationen angewiesen, und infolgedessen führt das Problem des Erkennens des lit. Werkes zum Problem dessen möglichst adäquater Konkretisierung. — Nicht jede aber, sondern nur die ästhetische Konkretisation tut dem lit. Werke recht. Über diese Tatsache entscheidet schon der Satzcharakter des lit. Werkes. Während der z. B. wissenschaftliche Satz immer mit dem Wahrheitsanspruch auftritt, erhebt der bloß literarische Satz solchen Anspruch in keiner Hinsicht. Den bloß literarischen Sätzen entsprechen nur bloß intentionale Satzkorrelate und keine

objektiv bestehende Eigenschaften, und deswegen können sie weder wahr noch falsch sein.

Wenn das lit. Werk aber ä s. ästhetisch erkannt wird, baut sich aus ihm ein Element des ästhetischen Erlebnisses der ästhetische Gegenstand (ästhetische Konkretisation) auf. Den „Anfang" des eigentlichen ästhetischen Erlebnisses wird begründet in dem Phänomen der „Sich in einer bestimmten Qualität-Verlieben". Diese „Ursprungsemotion" bildet die Unterlage für weitere Phasen des ästhetischen Konstitutionsprozesses: für die „Zuwendung zur Qualität", die die Ursprungsemotion hervorgerufen hat" und für das „Hinzusuchen der ergänzenden Qualitäten". Erst in dieser letztgenannten Phase wird eine gewisse „Beruhigung", die die Ursprungsemotion begleitete, befriedigt und erst dann beginnt die eigentliche Konstitution eines dem gg. Werke „entsprechenden" ästhetischen Gegenstandes.

Es ist aber nicht nur möglich, sondern vielmehr ist es evident, das dasselbe lit. Kunstwerk verschiedene Manifestationen der „berechtigten" ästhetischen Konkretisationen zuläßt. Ihre Interaktion der ästhetischen Konkretisation, nicht aber dem jeder Konkretisation gegenüber transzendenten eigentlichen lit. Werke, hat die populäre „Wahrheit" „de gustibus non est disputandum" einen guten Sinn.

Während das literarische Kunstwerk eigentlich, dank seiner Transzendenz, über alle Relativität erhaben ist, kann es andererseits wegen seines intersubjektiven Charakters als identisch und streng objektiv erkannt werden.

I. J. Kroměl.

American Authors

In 12 portraits of authors Joseph Remenyi condenses, as it were, the entire history of American literature. And though the coherence of literary life with all its minute details is not without omission, all the more complete is the emanation from this fine book of the typically American spirit of American literature. The fan portraying the values of so very diverse moods is truly broad — from Cooper, Emerson and Longfellow to Dreiser, O'Neill and Elmer Rice, — and the broader it becomes, the better it defines the plane of American intellectual life. Remenyi's main strength, however, lies in the fact that he also is a writer, and what is more, one of the best. Therefore he is able to be "congenial" with his heroes, in the strict sense of the word. He characterises every writer in his own style. This is the reason why he may dispense with all commentating contemplation, or preface in point of principle since the authors are so alive in his writings that their society is veritable America herself. Almost every portrait proffers general problems. For Emerson "is a writer expressing the harmony of sublimity" whose "frequently rhapsodical language makes us feel that he was better acquainted with the sensuality of the soul than the soul of sensuality". In connection with Longfellow the problem of "intellectual rusticity" emerges; with Hawthorne that of puritan psychology. Mark Twain also has his "tragedy", so has Bret Harte, and their tragedy is rooted in American life. Walt Whitman is "the first poet of world literature in whom democracy found finite poetical utterance. For him democracy is no subject to write about; he himself is the foremost democracy demanding poetic form". By his acute intelligence and artistic sensibility Remenyi is rendered competent to judge with exactitude and in tune with rich colouring the phenomena of American literature. According to him, American literature is no contrast but merely a branch of European literature. We have the right to expect that with present-day means of research he will solve for Europe the chief problems of American literary intellectuality thereby contributing to the elucidation of the problem of universal literature.

Un nouveau cas de futurisme

Francesco Orestano: Accademia d'Italia, Roma; edited di Marinetti e del Futurismo. — Bruno Corra: Marinetti poeta della parola in libertà (extraits de la „Rassegna Nazionale", 1938).

Dans d'autres pays, les mouvements novateurs anti-rationalistes et profondément dynamiques ont rentré leurs forces dans les rangs d'une acad-

garde hostile à tous les gouvernements et à toutes les majorités. Ce ne fut qu'en Italie que le futurisme a su devenir un mouvement national dans tous les sens du terme et mettre ses énergies qu'on avait commencé par taxer d'insensées, au service de la régénération de l'âme nationale. Le chef du futurisme, F. Marinetti est de l'Académie, ce qui ne l'empêche point de rester jeune, explosif, ingénieux et libre. Ses manifestes dont le premier date de 1909, ne cessent de remuer la conscience non seulement des artistes mais aussi des masses qui, sans les comprendre d'un bout à l'autre, en sentent la tendance qui est généreuse et pleine d'actualité. Sa révolution anti-doctrinaire et, surtout, sa négation du «réalisme verbal» sont dignes d'intéresser non seulement un philosophe de la taille de Francesco Orestano, mais aussi tous ceux qui, réunis autour d'*Helicon* et d'autres initiatives, se sentent attirés par toute tentative humaine de grande envergure, se servant de la poésie et du verbe pour changer la face du monde. Et ils liront bien volontiers les remarques pleines de vivacité de Bruno Corra sur la technique simultanéiste du maître ou sur l'«aéropoésie». Nous nous réservons de revenir un jour sur l'œuvre de Marinetti et sur les leçons dont sa corne d'abondance est chargée, tel un canon prêt à lancer son chargement à moins qu'il ne veuille éclater.

Mallarmé

C'est une œuvre d'envergure grandiose que la monographie de Kurt Wais sur Stéphane Mallarmé, poète de fin de siècle.[1] Et c'est bien dommage de ne disposer pour en parler que de quelques lignes sommaires. Il faudrait, en effet, suivre le jeune savant dans les méandres de son exégèse si pénétrante et si subtile de la fameuse «obscurité» mallarméenne pour comprendre à quel point un grand poète peut inspirer, par son exemple, ceux qui l'aiment et qui s'efforcent de le comprendre.

En toute brièveté, voici les principaux résultats d'ordre général de ce bel ouvrage. D'abord, la mise en lumière des rapports de l'œuvre de Mallarmé avec ses inspirateurs et plus encore, avec ses disciples, plus nombreux qu'ils n'en ont l'air. Notons, à ce propos, la découverte sympathique des apports du chef des symbolistes français à Stefan George et, plus généralement, à l'Allemagne moderne. Puis, l'analyse on ne peut plus minutieuse de toute l'œuvre, jusqu'aux vers et aux mots qui les composent, et qui, avec les notes bibliographiques et autres (80 pages environ) faciliteront la tâche des chercheurs à venir. Ensuite, — et c'est là la partie la plus originale du livre — la pureté de la ligne de l'évolution du poète, basée sur l'ordre chronologique des faits et défendue avec bien de l'ingéniosité et du zèle. Enfin, la reconnaissance du prix qu'a pour la poésie européenne le symbolisme français, et de son influence énorme en dépit de sa profondeur, de son hermétisme, de son isolement volontaire.

Sachons grè à M. Wais de n'avoir pas résisté à la tentation d'écrire en poète sous la dictée d'un poète, et à l'éditeur de n'avoir rien épargné pour donner à cette manifestation de solidarité humaine la présentation qu'elle mérite.

[1] *Mallarmé. Ein Dichter des Jahrhundert-Endes*. München, C. H. Beck, 1938.

L'appréciation littéraire

Leonhard Beriger: Die literarische Wertung. Ein Spektrum der Kritik. Halle, Niemeyer, 1938.

On comprend dès les premières lignes d'une Introduction brillante que c'est à l'école de M. Ermatinger qu'on aura à faire. Et cela garantit d'ores et déjà une sécurité de jugement et de touche, une faculté de discernement et une hauteur de vues rares à une époque où les hypothèses et les structures d'un jour sinon d'un moment tiennent lieu de convictions fortement enracinées. L'auteur de ce livre magistral est un des disciples passés maîtres de cette école de Zurich qui mérite notre admiration par l'aspiration très sincère à des solutions scientifiques et par ce «sérieux» qui est composé de dévouement discret, de sentiment de responsabilité, d'équilibre moral et bien d'autres vertus qui ne courent guère les rues...

Rien de plus naturel que ce soit la *valeur* littéraire qui constitue pour notre auteur le centre de toutes les recherches relatives à la littérature. Le chef-d'œuvre du maître, *Das*

dichterische Kunstwerk ne porte-t-il pas le sous-titre significatif relevé par le disciple : „Grundbegriffe der *Urteilsbildung* in der Literaturgeschichte" — notions fondamentales de la formation de *jugements* dans l'histoire littéraire? Il va sans dire que l'école de M. Ermatinger est bien loin de vouloir restaurer le tribunal littéraire, sans appel ou peu s'en faut, qui permettait au critique-juge de sévir à l'aide d'un code sacro-saint. Non, ce qu'elle a en vue, c'est de donner au critique en présence de la production littéraire une attitude moins incertaine, et de lui défendre, par cela même, de s'adonner aux excès d'un impressionnisme capricieux ou de se raidir dans l'orgueil injustifiable d'un pontife trop sûr de lui-même.

Aussi le livre de M. Beriger, si abondant dans son exiguïté apparente, désire-t-il éclairer avant tout le critique et renonce aux côtés philosophique et psychologique de son problème pour celui, plus pratique, de «l'analyse spectrale de la critique» : *Ein Spektrum der Kritik*. Il parle beaucoup moins de *valeurs* que d'*appréciation*, de *Wertung* que de *Wert*. En effet, la valeur littéraire ne semble avoir de raison d'être sinon dans l'application pratique. Et le critique a besoin de points de vue et de normes, — autant que d'amour, c'est-à-dire de vénération envers le poète et le chef-d'œuvre. Il faut compter parmi les plus belles pages de ce beau livre celles où M. Beriger, s'autorisant de grands prédécesseurs, plaide pour les *Maßstäbe* et pour l'*Ehrfurcht*.

Nous n'avons pas l'intention de soumettre à l'analyse critique les points de vue de notre auteur. Il a bien raison de s'inscrire en faux contre toute rigidité dans leur application et nous ne saurions que lui applaudir d'avoir insisté sur l'importance de l'ensemble des valeurs comme organisme unique plutôt que sur la présence de chacune d'elles dans l'œuvre d'art qui, on a dû le remarquer depuis bien longtemps, n'excelle que très rarement par l'harmonie absolue de toutes les valeurs.[1]

Son mérite le plus grand, c'est d'avoir relevé des valeurs *littéraires* proprement dites, des valeurs propres à l'ouvrage littéraire et souligné la différence des arts à ce point de vue-là. Au lieu de vagues postulats d'esthétique générale, voués à l'inapplicabilité dès leur naissance, il met en avant sa double notion primordiale des recherches littéraires : l'*idée* (dans le sens de Goethe et d'Ermatinger) et le *symbole*. En dépit des difficultés que présente la définition exacte et claire de l'*idée*, mot qui est sujet, hélas, à plus d'une équivoque, ces notions réunies ont fourni à notre auteur une occasion on ne peut plus féconde de parler avec lucidité et justesse des points de vue esthétiques (invention, langage, symbolique, atmosphère, genre) et *extra-esthétiques* de l'appréciation (conception du monde, personnalité, religion, nation). Certes il ne serait pas impossible d'augmenter le nombre de ces points de vue et d'ajouter aux exemples bien choisis que prodigue l'auteur, des essais de *subordination* des valeurs respectives dans une série de cas littéraires, puisque toutes ces valeurs ne sauraient avoir de vie et d'efficacité sans les liaisons, les armatures, les combinaisons où elles entrent. Cependant il faut avouer que dans les limites que s'est fixées M. Beriger, il a prononcé toutes les paroles qui peuvent être considérées comme essentielles. Il a renoncé à analyser, d'une part, les valeurs autres que celle qui se trouve fixée dans l'œuvre littéraire[2] et, d'autre part, les points de vue proposés par Spitteler *(Prägnanz)* et par M. Walzel. C'est son droit et il y a peut-être un mérite à savoir se borner à une tâche limitée bien que très vaste. Cette tâche, il a su l'accomplir avec beaucoup de talent et de virtuosité. Sa personnalité et son œuvre reflètent cette profondeur, cette sincérité et cette élévation qui sont le sujet d'un de ses chapitres les plus attrayants : celui consacré à l'*Ethos*. Depuis le grand livre d'Odebrecht sur les problèmes de la valeur esthétique, il n'y eut guère d'ouvrage qui ait su exprimer l'idée de la valeur avec tant de valeur scientifique et humaine.

[1] Cf. à ce sujet notre étude sur le problème de la valeur littéraire *(Az irodalmi érték problémája*, Debreceni Szemle, 1938).

[2] Celles notamment qu'on sent rattachées à l'écrivain, à ses aspirations, et à la vie littéraire, aux courants et aux mouvements, etc.

Probleme der künstlerischen Lautgestalt.

Karl Knauer : Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik ; Jean-François Marmontel. Münster, 1936.

Die Habilitationsschrift des verdienstvollen Forschers gehört zu den bedeutendsten Versuchen, literarhistorischen Forschungen eine feste, beinahe exakte Basis zu geben. Knauers *Marmontel* sollte in allen Seminaren vorliegen, wo junge Gelehrtenkandidaten an streng wissenschaftliche Analyse des künstlerischen Ausdrucks gewöhnt werden.

Knauer setzt sich die Aufgabe : „Welche Mittel verwandte Marmontel zur Schaffung einer eindruckstarken, erlebniszeugenden oder — betonenden künstlerischen Lautgestalt?" und studiert hierzu an geeigneten Stellen Marmontels, Voltaires und Rousseaus die rhythmische Gliederung des Stückes auf Grund der Silvenzahl, den Rhythmus der Tonstärken (Druckstärken), Tonhöhen, Tonlängen, Klangfarben... Die vielfältige Ausbeutung seiner Beobachtungen lobt den an unmittelbarer Kenntnis mehr als einer Literatur gebildeten feinsinnigen Analysten, der sich nie mit der einfachen Feststellung und Schaustellung statistischer Daten und auch selten mit ihrem Ausnutzen in einer einzigen Richtung begnügt, sondern die beobachteten Eigenschaften der Lautgestalt mit gehaltlichen Tatsachen in Verbindung zu bringen oder rein ästhetisch zu werten bestrebt ist.

Marmontels oratorisch eingestellte Prosa, die zum *Gesprochenwerden* reizt und theoretisch geklärtem künstlerischem Bewußtsein entstammt — seine *Poetik* wird eingehend besprochen — war mit glücklicher Hand zum erfolgreichen Versuch gewählt.

J. Hankiss

F. Brittain : The medieval latin and romance lyric to a. d. 1300.

Cambridge, 1937.

Le antologie di carattere storico devono conformarsi sempre a punti di vista teoretici e pratici, estetici e storici. Il pubblico di siffatte antologie è quasi sempre lo stesso e consiste di studiosi e di laici colti. L'intento di rappresentare evoluzioni storiche non deve menomare essenzialmente il valore estetico dei brani scelti. La valutazione storica e quella estetica dipendono sempre dallo stato attuale delle ricerche tanto nel campo strettamente limitato degli studi storico-letterari, quanto nella concezione estetica, che pure è soggetta ad una mutazione continua. Perciò non può mancare mai una buona introduzione dove il compilatore renda conto della sua materia, delineando lo svolgimento generale dell'epoca e del campo spirituale in questione e spiegando i motivi, che prevalsero nella scelta dei brani riportati.

L'antologia di F. Brittain ha per idea fondamentale l'unità dello spirito latino. Perciò riporta la produzione lirica latina e romanza in un insieme dalle origini, cioè dagli inni in un certo senso ritmici dell'Impero cristiano attraverso la lirica dei trovatori provenzali, francesi, castigliani, portoghesi, italiani e attraverso quella dei goliardi fino al '300, quando in Italia ebbe inizio una nuova evoluzione. L'antologia serve così intenzionalmente all'idea della letteratura europea illustrandola nella poesia di un'epoca in cui l'unità di spirito dei popoli latini andava accompagnata da un'unità di lingua, ancora non del tutto spezzata. F. Brittain riproduce alla fine della sua Introduzione un passo della Divina Commedia, l'iscrizione famosa della porta del l'Inferno, prima in originale, poi in traduzione provenzale e in francese medioevale. Si può osservare una meravigliosa corrispondenza di parole, di rime, di ritmo e — quel che più conta — di tono. Leggendo questo esempio sentiamo giustificato il principio di F. Brittain, secondo il quale si tratta di una cultura identica e di letterature, che sono, uno dell'altra soltanto varianti. Le stirpi latine, sotto l'influenza della stessa liturgia e delle scuole classicheggianti sul tipo romano, nonche sotto l'influenza inconsapevole di tradizioni popolari romane ebbero un'evoluzione comune con susseguenti diramazioni in componenti nazionali abbastanza lente. Le tradizioni locali soltanto a poco a poco poterono prevalere sui legami esistenti allora tra i contemporanei delle diverse stirpi latine.

Ma se F. Brittain avesse voluto dare un'illustrazione completa della lirica

medioevale, non lo avrebbero impedito troppi ostacoli. Gli inni religiosi, e i *Carmina Burana* appartennero non solamente al mondo latino, ma anche a quello molto più vasto di tutta la cristianità. Soltanto la lingua del *Minnesang*, o degli *Spielleute* tedeschi avrebbero rotto l'unità delle lingue romanze. Avrebbero invece completato questi poeti il quadro tanto più, che il «Minnesang» della Germania «romanizzata» ha un'anima sorella alla lirica dei trovatori e gli «Spielleute» hanno i motivi lirico-epico-drammatici spesso comuni con i giullari romanzi, rappresentati anche questi in modo insufficiente nell'antologia del Brittain.

F. Brittain è informato sulle ricerche nuove per esempio su quelle di A. F. G. Bell, S. Gaselee, A. Hilka, R. Menéndez Pidal, M. Menéndez y Pelayo, J. J. Nunes, F. J. E. Raby, M. Rodriguez Lapa, H. Spanke, O. Schumann, K. Strecker, H. Waddell. Tuttavia mancano nel suo lavoro i risultati di alcuni studi fondamentali italiani, cioè di quelli di S. Santangelo, G. Bertoni e. V. De Bartholomaeis. Ad ogni modo F. Brittain con quest'antologia illustrativa viene a dare un prezioso contributo alla causa della «letteratura europea».

Ma intanto ci troviamo dinnanzi a problemi nuovi, come per esempio, se sia possibile compilare un'antologia europea poco limitata, simile a quella del Brittain per i secoli successivi. Credo che non si possa realizzare tale intento sensa compromessi. Si deve unificare o almeno ridurre il numero delle lingue rappresentate nell'antologia. Altrimenti dobbiamo adottare quali criteri della scelta non già le epoche, ma le tendenze letterarie chiaramente distinte, che restringono l'importanza della lingua. In un'antologia fatta per testimoniare la diffusione europea del petrarchismo, del marinismo, o del simbolismo la molteplicità della lingua dimostra l'estensione e l'effetto dell'idea principale e nello stesso tempo è messo in prima linea il fenomeno letterario. Una storia letteraria europea o un repertorio cronologico, come quello del Van Tieghem (*Répertoire chronologique des littératures modernes*, Paris, 1937) naturalmente risolve la tensione fra il fenomeno letterario e fra la lingua dandone un quadro sintetico, ma l'illustrazione adequata di tale sintesi è un problema abbastanza complicato, non ancora risolto.

T. Kardos.

Harvard Studies and Notes in Philology and Literature[1]

In this volume, we find 13 essays on different literary questions, the most ambitious one being F. Baldensperger's paper on the word *romantique* (pp. 13—107). Baldensperger offers a very full collection of quotations from different languages from 1650 down to 1810. For the discussion of the interpretation of the word and of the conception of romanticism, we here find much valuable material.

The first essay approaches *Swift's first political tract* as the result of Sir Will. Temple's teachings. The fourth analyses *Brantôme's ideas of chivalry* as far as they derive from his times. The seventh investigates *Emilia Galotti* in the light of the *Hamburgische Dramaturgie*. The tenth puts the question whether *Dante* knew the *Vision of St. Paul*. The twelfth reconsiders the influence of *Longinus* towards the end of the 18th century and later. A single essay deals with principles of linguistics (F. P. Magoun, Jr.: *Colloquial Old and Middle English)*. Others are dedicated to questions relating to Balzac, Deloney etc. Most of the essays bring useful material to the discussion of particular problems of literary history.

Ants Oras: Notes on Some Miltonic Usages[2]

Dr. Oras is known to students of Milton as the painstaking and industrious author of an elaborate work on the English Milton tradition. In the present little treatise (in which he indulges in the fancy of using one title on the wrapper, a second, different one on the title-page, and a third variety on the first page), he has taken up questions which have little interest to students of literary history. In consequence, the space dedicated to the book on these pages will be short.

Dr. Oras makes the initial statement that he is preparing a book on Milton's

[1] Vol. XIX. Harvard Univ. Press, Cambridge Mass. 1937.

[2] Dorpat, Krüger, 1938.

language and that the treatise here offered to the reader is a by-product of this future publication. He then offers notes on 27 miscellaneous words which seem to him peculiar as regards Milton's treatment. Last comes a note on the use of -ic, -ical in Milton and other early writers.

There is no attempt at system in the treatment. We encounter *to swim*, *inclement*, *to breathe*, *to inform* etc., in haphazard sequence. There is nothing to be said against this, but it seems to me that the author's discussion is open to objections. The interpretation of *swumm* in the first passage treated cannot be right (felt giddy, were blurred... with dizziness), because *swumm* with Milton is ppl. The past tense is *swom* with him. In the same way, I disagree with many things the author has to say about the word on the pages following, as well as with the treatment of many other words. I cannot help thinking that the little treatise needs reconsideration by the author.

(Greifswald.) **S. B. Liljegren**

N. N. Condeescu: La légende de Geneviève de Brabant et ses versions roumaines.

Académie Roumaine. Etudes et Recherches, IX. Bucarest, 1938.

Pochi studi comparativi sono fondati su una documentazione così vasta come la recente monografia del Condeescu la quale riassume tutta la storia europea della leggenda di Genoveva. L'autore rumeno, negando la possibilità di qualsiasi fondo storico, cerca di presentare la leggenda come una compilazione agiografica assai tardiva che si formò verso il sec. XIV nella regione renana, più esattamente nei dintorni di Frauenkirchen, a ovest di Koblenz. Questa soluzione del problema molto discusso delle origini è accettabile, ma sarebbero ancora da spiegare in un modo più preciso certe reminiscenze francescane delle scene nel bosco che sembrano esser legate ad alcuni nomi di carattere schiettamente italiano *(Golo!)*. Lo studio della filiazione, che è condotto con molta cura, ci rivela nel Condeescu uno dei migliori specialisti della «letteratura generale». Anche quando l'autore, per ragioni linguistiche, è costretto a lavorare su materiali di seconda mano (come p. es. nel caso delle varianti ungheresi della leggenda, per le quali si fece tradurre in rumeno un saggio di L. György), egli sa ritrovare con molta sicurezza i legami che riuniscono questi prodotti all'evoluzione europea. Originalissima è l'analisi delle varianti rumeni, fino al romanzo recente di Michele Sadoveanu («Măria Sa Puiul Pădurii»). Il libro del Condeescu contribuirà senza dubbio a chiarire, anche dal punto di vista teoretico, i metodi e gli scopi delle ricerche di «tematologia.» **L. G.**

Littérature du XXe siècle.

André Rousseaux: Littérature du vingtième siècle.[1]

Die geheime persönliche, ja einmalige Bedeutung der neuesten Werke einer Reihe lebender Schriftsteller Frankreichs (Claudel, Montherlant, Alain, Martin du Gard, Benda, Cocteau, Chardonne, Mauriac, Romains...) wie auch die jüngst übertragener deutscher und englischer Schriftsteller herauszustellen — dies ist das Bestreben des Werkes. Es gelingt Rousseaux in den meisten Fällen, — wo er nur nicht eine katholisierende Deutung unternimmt, das Einzelwerk zu zergliedern, seinen Wert annähernd zu bestimmen und daran das Gesammtbestreben und Lebenswerk des Autors aufzuzeigen. Dies ist desto höher einzuschätzen, als das älteste der besprochenen Werke selbst nicht vor 1936 erschienen ist. Rousseaux widmet auch einen Kapitel der großzügigen Deutsche-Romantikdeutung Béguins *(L'âme romantique et le rêve,, 1937)*, das jetzt bei Corti neu aufgelegt wird und er eröffnet in den Endkapiteln weite Blicke auf die Neuromantik von Gérard de Nerval an, durch Alain-Fournier, Proust und Gide bis auf die neuesten Übertragungen von R. M. Rilke, Virginia Wolff und Huxley.

[1] Paris, Albin Michel 1938.

NOS CONGRES

CONGRES DE ZURICH, 1938.

Rapport lu à la séance du Comité international des Sciences Historiques, Zurich, le 4 septembre 1938.

La Commission internationale d'Histoire littéraire s'est réunie à Zurich les 30 et 31 août 1938, sous la présidence de M. Liljegren, vice-président. Etaient présents : MM. Cartojan (Roumanie), Hankiss (Hongrie), Kohler (Suisse), Lebègue (France), Liljegren (Allemagne), et Van Tieghem (France), ainsi que plusieurs historiens de la littérature qui étaient invités. Les pouvoirs du Bureau lui ont été renouvelés. M. Łempicki, professeur à l'Université de Varsovie, a été élu membre de la Commission.

Les membres de la Commission, qui venaient de coopérer activement aux travaux de la 12ème section du Congrès de Zurich, se sont occupés de la préparation du 3ème Congrès international d'Histoire littéraire, qui se tiendra à Lyon du 29 mai au 1er juin 1939 et qui aura pour thème les Genres littéraires ; M. Van Tieghem a fait un rapport sur ce sujet. Ensuite M. Hankiss a fait connaître l'état d'avancement des publications qu'il a entreprises sous le patronage de la Comission. En outre, conformément à la tradition qu'elle avait fondée en 1936 à l'assemblée de Bucarest, la Commission a consacré une partie des deux séances à des exposés et à des échanges de vues sur des problèmes d'histoire littéraire.

Publications de la Commission.

1° Le *Répertoire chronologique des littératures modernes*, composé par M. Van Tieghem avec l'aide d'une trentaine de collaborateurs, est maintenant entièrement publié.

2° Les procès-verbaux et communications du 2ème Congrès international d'Histoire littéraire, qui s'était déroulé à Amsterdam sous les auspices de la Commission, remplissent un fascicule de l'année 1937 du *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences.*

3° Cette année même, M. Hankiss, secrétaire général-adjoint, commence à faire paraître, sous les auspices de la Commission, et avec la collaboration de ses membres, une revue internationale en cinq langues, *Hélicon*, la première qui soit consacrée aux problèmes généraux de la littérature.

4° Enfin, sur l'initiative de M. Hankiss, s'élabore depuis quelques mois, un *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire*, où seront définis des termes tels que Renaissance, Baroque, et qui apportera de la lumière sur des genres et des formes littéraires peu connus.

CONGRES DE LYON, 1939.

Programme des communications[1]

Leonhard BERIGER (Zurich) — *Die Gattung als Wertkriterium.*
Herbert CYSARZ (Munich) — *Über die Form-Möglichkeiten der Prosa.*
Mlle Zofia CIECHANOWSKA (Cracovie) — *Le drame visionnaire.*
J. FRANSEN (Amsterdam) — *La pastorale.*
Thadée GRABOWSKI (Poznán) — *La science de la littérature en Pologne contemporaine et le problème des genres littéraires.*

[1] Sous réserve de petites modifications.

Jean HANKISS (Debrecen) — *Les ressorts psychologiques du groupement des genres littéraires.*
Pierre KOHLER (Berne) — *Contribution à une philosophie des genres.*
J. KRUUSE (Copenhague) — *L'origine et la durée des genres littéraires.*
Raymond LEBÈGUE (Rennes) — *La vie d'un ancien genre dramatique : le mystère.*
Luigi RUSSO (Florence) — *Le teorie dei generi lettererari nell'Italia del novecento.*
Luigi SORRENTO (Milan, Université catholique) — *Il genere letterario e la poesia popolare.*
Paul VAN TIEGHEM (Paris) — *Quelques exemples de la formation de genres nouveaux dans le roman du XIXe siècle.*
Kurt WAIS (Tübingen) — *Die nationalen Typen des neueren Dramas im genetischen Zusammenhang.*
Béla ZOLNAI (Szeged) — *La ballade.*

Programme général

Lundi de la Pentecôte : 9h. 30 : Séance d'ouverture. — 2h. 30 : Séance.
Mardi : 9h. : Séance. — Après-midi : Excursion à Vienne. — Soir : Séance (gratuite) du Théâtre du Guignol lyonnais.
Mercredi : 9h. : Séance — 2h. 30 : Séance — 6h. : Réception à l'Hôtel de Ville.
Jeudi : 9h. : Séance — Midi 30 : Banquet gratuit au restaurant Lugdunum — 3h. : Séance de clôture.[1]

Nos collègues qui se sont chargés d'une communication sont priés d'en envoyer le résumé (une ou deux pages) à la direction d'Helicon (M. J. Hankiss, Debrecen) jusqu'au 20 mars au plus tard.

Le Secrétaire-général :
Raymond Lebègue

[1] Partout la tenue de ville (veston, ou jaquette) suffit. Le dimanche, il y aura une permanence organisée à la Faculté des Lettres, pour renseigner les congressistes. Quelque temps avant le Congrès, ils recevront avec le programme la liste de quatre hôtels situés non loin de l'Université, de prix divers, et que l'on peut recommander.

HELICON

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlőtei), *Debrecen* (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules (280—360 pages) par an, dans les cinq langues du Congrès.

Prix de l'abonnement: Frs. 180·—
RM. 15·—
Fl. 9·—

S'adresser aux EDITIONES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78) ou Leipzig (Salomonstraße 16).

Dans les prochains numéros articles de

H. BEDARIDA, L. BERIGER, H. CYSARZ, E. R. CURTIUS, E. ERMATINGER, S. ETIENNE, A. FARINELLI, J. VON FARKAS, W. FOLKIERSKI, E. GERLŐTEI, P. HAZARD, H. HENEL, G. HESS, A. JOLLES, H. KLEINMAYR, J. KOSZÓ, S. B. LILJEGREN, G. MAVER, J. NADLER, E. D'ORS, R. PETSCH, N. I. POPA, E. ROTHACKER, L. L. SCHÜCKING, L. SORRENTO, E. SPENLÉ, J. VAN DAM, B. ZOLNAI.

* Liste close provisoirement le 15 février 1939.
** On n'accepte pas de textes uniques.

Városi nyomda, Debrecen.